HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/franzsischemaler00schm

Französische Malerei

des 19. Jahrhunderts

Von

Karl Eugen Schmidt

Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1903

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhalt

Seite

Einleitung 1
David und die klassische Schule 3
Die Romantiker 15
Die offiziellen Maler des Bürgerkönigs und des Kaiserreichs 29
Fontainebleau und die heutige Landschaft 40
Die dekorative Malerei 66
Realismus, Freilicht und Impressionismus 85
Dichter und Träumer 122
Die offizielle Kunst der dritten Republik 136
Die Bretagne 150
Schlußwort 159

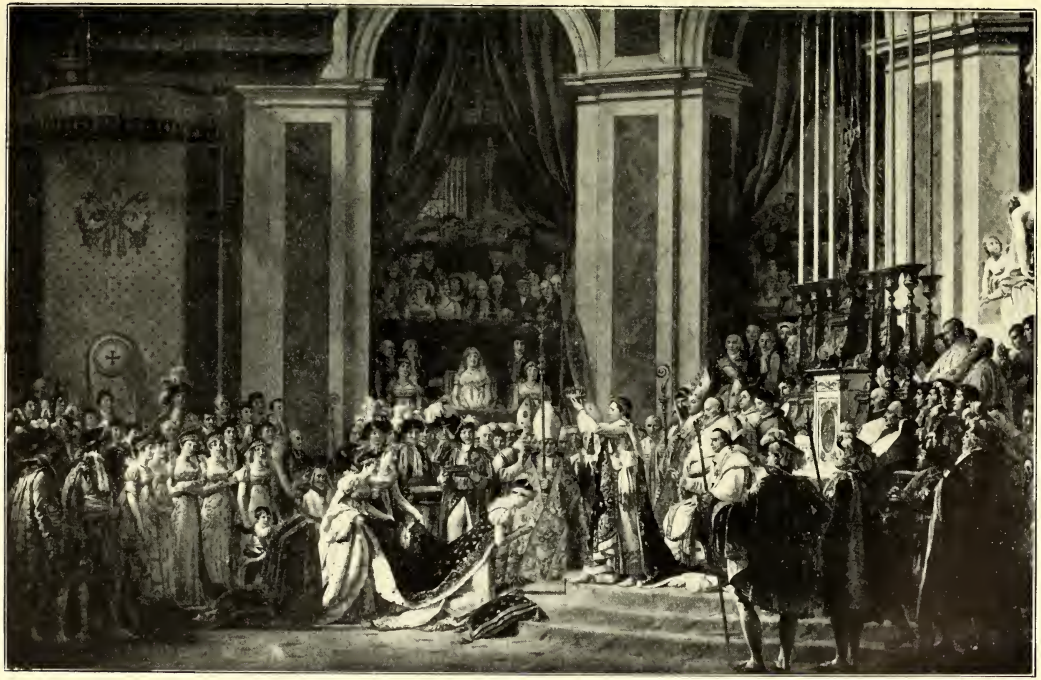

Abb. 1. Die Krönung Napoleons, von David.

Abb. 2. Madame Récamier, von David.

Einleitung.

Die französische Kunst, welche in den Zeiten der Renaissance bescheiden neben oder hinter der Kunst der Nachbarländer gestanden hatte, schwang sich im 18. Jahrhundert zu einer führenden Rolle auf, die sie im 19. behalten hat. Während Fouquet im 15., Clouet im 16., Poussin und Claude Lorrain im 17. Jahrhundert neben den gleichzeitigen deutschen, flämischen, italienischen, spanischen und holländischen Malern nur als kleinere und vereinzelte Sterne glänzen, strahlen die Rokokoleute Watteau, Boucher, Chardin u. s. w. als lichtspendende Sonnen, an deren Glanze sich die übrigen europäischen Künstler erwärmen, — nur die Engländer ausgenommen, die in der Kunst wie in andern Dingen eine isolierte Sonderstellung behaupten. Die große Revolution machte die europäischen Völker, welche die frohe Botschaft der Freiheit und Gleichheit begierig aufnahmen, noch abhängiger von Frankreich, als es schon die Herrschaft des vierzehnten und fünfzehnten Ludwig getan hatte. Die Lehren Davids waren in Deutschland und Italien nicht weniger maßgebend als in Frankreich selbst, und zahlreiche junge Künstler strömten nach Paris, um bei David und nach ihm bei Ingres zu studieren.

Durch das ganze 19. Jahrhundert hat Frankreich diese führende Stellung in der bildenden Kunst behauptet, und seine politischen Schicksalsschläge haben ihm nichts von dem Ansehen geraubt, welches die Künstler aller Länder der Nation

zollen, deren Söhne ihre Heimat mit der ihnen eignen Ruhmredigkeit La patrie des arts nennen. Nach David und Ingres war es Delacroix, dessen Einfluß sich in ganz Europa fühlbar machte, freilich nur in sehr bescheidenem Maße, verglichen mit dem zur nämlichen Zeit von der hohlen Theaterkunst Vernets ausgeübten Einflusse. Dann erschien die glorreiche Schule von Fontainebleau und eroberte aufs neue die längst verloren gegangenen Errungenschaften der holländischen Landschaftsmalerei. Es kam Courbet mit seinen alle konventionellen Regeln und Ansichten über den Haufen werfenden revolutionären Anschauungen. Manet trat auf und verkündete die Allgewalt des Lichtes. Puvis de Chavannes versenkte sich in die erhabene Linienführung und überirdisch verklärte Tongebung der präraffaelitischen Fresken und lenkte die dekorative Kunst zurück in die einstigen Bahnen. Degas und Claude Monet, Eugen Carrière und Besnard und unter den zuletzt gekommenen Lucien Simon und Cottet ergriffen ein jeder mit siegesfroher Zuversicht das Panier, um welches sich nicht nur die französischen, sondern auch die ausländischen Maler scharten.

Die Ausländer lauschten nicht nur von ferne der von Paris, dem Sammel- und Tummelplatze der französischen Künstler, ausgehenden Parole: sie begnügten sich nicht mit dem Studium der auf den ausländischen Ausstellungen erscheinenden französischen Bilder, sondern sie zogen aus, um ihre Geheimnisse am Orte ihrer Herkunft zu studieren. Viele von ihnen ließen sich dauernd in Frankreich nieder und wurden recht eigentlich zu Franzosen. Der Engländer Bonington und der Deutsche Heilbuth, die Amerikaner Sargent und Whistler, der Norweger Thaulow und zahlreiche andere könnten mit Fug und Recht als französische Künstler angesehen werden. Wenn sie in der vorliegenden Arbeit trotzdem nicht berücksichtigt wurden, so geschah dies lediglich, um nicht noch knapper und dürftiger zu werden, als dies bei dem beschränkten Raume und der großen Anzahl bemerkenswerter Künstler ohnehin schon geboten war. Die Gefahr, dem trockenen Tone des Katalogs zu verfallen, ist bei einer solchen Arbeit vielleicht nicht ganz zu umgehen, wenn man nicht auf Vollständigkeit verzichten will, und hier muß der Verfasser die Nachsicht des Lesers in Anspruch nehmen. Auch mit der Einteilung der Arbeit in die einzelnen Abschnitte dürfte nicht jeder ganz zufrieden sein, wie es auch der Verfasser selber nicht ist. Alle die verschiedenen Köpfe und Sinne unter gleiche Hüte zu bringen, ist einfach unmöglich. Die Uebersichtlichkeit einer solchen Arbeit erfordert aber eine derartige Einschachtelung, so viele Gründe auch gegen dieses System der Etikettierung in der Kunst sprechen mögen. Die Einteilung wird deshalb nicht jedem gefallen, und der Verfasser selbst gehört zu den Mißvergnügten. Da es aber absolut unmöglich war, einem jeden der vielen durchaus selbständigen Künstler einen eignen Abschnitt zu gewähren, so war die Zusammenpferchung geboten, bei der es dann nicht immer einwandfrei zugehen konnte. Wenn es dem Verfasser gelungen ist, in diesem knappen Raum eine einigermaßen erschöpfende Uebersicht über die französische Malerei im 19. Jahrhundert zu geben, so wird er trotz der genannten und anderer, von andern zu rügender Mängel vollauf zufrieden sein.

Abb. 3. Schlacht bei Eylau, von Gros.

David und die klassische Schule.

Ein einziger Mann hielt beim Beginne des 19. Jahrhunderts die politischen Geschicke Frankreichs in seiner starken despotischen Hand, und ein einziger Mann war es auch, der zur nämlichen Zeit das Gebiet der französischen Kunst beherrschte. Und wie Bonaparte bald seinen maßgebenden Einfluß in ganz Europa — England allein vielleicht ausgenommen — fühlbar machte, so schwang auch Louis David (1748—1825) das Zepter des Alleinherrschers nicht nur in der französischen Kunst, sondern seine Lehren galten überall — wiederum England allein ausgenommen — wo in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die bildende Kunst ausgeübt wurde. Wenn wir heute die großen Gemälde Davids beschauen, können wir den ungeheuren Einfluß dieses Künstlers kaum verstehen. Seine Kompositionen sind kalt und schulmeisterlich, in seinen Menschen erkennen wir immer wieder das nämliche Modell, das er zum Kanon der menschlichen Form erhoben hatte, Situationen, welche zu ihrer Darstellung feuriges Leben erfordern, giebt er mit theatralischen Phrasen wieder, überall vermissen wir Natur und Wirklichkeit. Seine Theaterrömer werden erst verständlich für uns, wenn wir die Reden der damaligen Staatsmänner und Generäle lesen. David und seine Genossen Guérin, Lethière, Girodet, Regnault, Debret, Drouais u. s. w. sind hier weiter nichts als die Herolde der allgemeinen Volksstimmung. Und man braucht den ehemaligen Schreckensmann der Revolution auch nicht gerade einen Verräter zu schelten, weil

er nachmals den Kaiser verherrlichte. Auch hierin war er einfach das Sprachrohr seiner Zeit, denn gleich ihm hatte sich das französische Volk von dem blutigen Rausche der Revolution abgewandt, um sich dem noch blutigeren Enthusiasmus für Bonaparte und seinen Waffenruhm hinzugeben.

Ueber die großen Bilder Davids, über den Schwur der Horatier, Belisar,

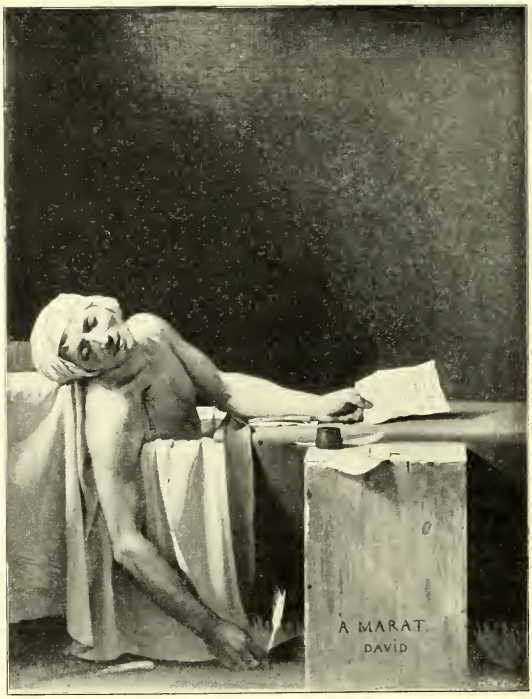

Abb. 4. Die Ermordung Marats, von David.

die Sabinerinnen, Brutus, den nur in der Anlage existierenden Schwur im Ballsaale, die Krönung Napoleons, die Verteilung der Adler u. s. w. dürfen wir heute mit der bloßen Nennung ihrer Titel weggehen, so viel Aufsehen und Bewunderung sie auch dereinst erregten. In ihnen allen kommt die schulmeisterliche Korrektheit, die theatralische Gespreiztheit und die aufdringliche Selbstüberschätzung des Malers zur unangenehmsten Aussprache. Dagegen verdienen gerade diejenigen Arbeiten Davids, denen er selbst und seine Zeitgenossen die geringste Bedeutung beilegten,

auch heute noch aufmerksames Studium und uneingeschränktes Lob. Und zwar sind die vorzüglichsten seiner Bildnisse erst an seinem Lebensabend auf belgischem Boden entstanden, nachdem er gleich den anderen „Königsmördern", die einst für die Hinrichtung Ludwigs XVI. gestimmt hatten, im Jahre 1816 des Landes verwiesen worden war. Während das bekannte Reiterbildnis Napoleons I. das Non-

Abb. 5. Madame de Tanguy und ihre Töchter, von David.

plusultra der gemalten Theaterphrase ist, und während auch dem anmutigen Porträt der Madame Récamier und dem gepriesenen Selbstbildnis, worauf der Künstler die entstellende Geschwulst an der linken Wange völlig wegradiert hat, eine gegen die Wahrheit verstoßende Schmeichelei vorgeworfen werden muß, zeichnen sich die in Belgien gemalten Porträts Davids durch unerbittliche Naturwahrheit und geradezu vollkommene Wiedergabe der Wirklichkeit aus. Sein Porträt der klugen Frau Morel de Tanguy mit ihren beiden häßlichen Töchtern, welches seit

einigen Jahren im Louvre hängt, ist mit so unerbittlicher Wahrheitsliebe und so virtuoser Kunst gemalt, daß man es zu den ersten Meisterwerken rechnen muß, welche die Porträtkunst der Welt geschaffen hat, und als solches wird es sich zweifelsohne immer mehr die Anerkennung der Nachwelt erringen.

David verdankte den ungeheuren Einfluß, den er auf die Kunst seiner Zeit ausübte und den wir bis zu den heutigen Künstlern Frankreichs verfolgen können, nicht nur seinen eigenen Arbeiten, sondern vor allen Dingen der Kunstschule, die er in seiner Werkstatt eingerichtet hatte. Sein Enkel Julius David giebt in dem

Abb. 6. Bonaparte an der Brücke von Arcole, von Gros.

1880 erschienenen dickleibigen Werke über den berühmten Großvater eine Liste von 428 Schülern, die in dieser Werkstatt ausgebildet wurden. Und es gab da nicht nur Franzosen und Belgier, sondern auch Deutsche und Russen, Spanier und Italiener, Griechen und Amerikaner. Nicht nur Maler erlernten ihre Kunst bei David, sondern auch Kupferstecher und Bildhauer, und zwei der berühmtesten französischen Bildhauer vom Anfange des 19. Jahrhunderts, Rude und David von Angers, sind aus Davids Schule hervorgegangen. Von seinen Schülern, die noch unter Napoleon zu Berühmtheit gelangten und die gleich ihrem Meister den Glanz des Kaiserreiches und den Ruhm des Kaisers verherrlichten, stehen Jean Anton Gros (1771—1835) und Franz Gérard (1770—1837) obenan. Der erstere hatte

das Glück, im Jahre 1796 in Genua den General Bonaparte kennen zu lernen. Noch in Italien malte er das Bildnis des damals noch jugendlich schlanken Helden, wie er die Brücke von Arcole erstürmt, blieb dann im Hauptquartier des Generals und wurde später in höherem Maße als David der Hofmaler des Kaisers. Ob-

Abb. 7. Maler Isabey, von Gérard.

gleich er seinen Meister David für unfehlbar hielt, machte er sich doch gleichsam gegen seinen eigenen Willen von der leblosen Starrheit seiner Vorschriften los. Zwar sind auch seine Helden nur Theaterheroen, und sein Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau macht trotz des anscheinenden Realismus der den Vordergrund füllenden blutigen, verwundeten und toten Körper ebensowenig den Eindruck der Wirklichkeit als sein Napoleon bei den Pestkranken von Jaffa oder seine Schlacht bei Abukir. Hier wie dort findet sich unverkennbar das Streben, diese

Kranken, Verwundeten und Toten nach der Wirklichkeit darzustellen, aber die theatralische Pose und Phrase Davids hält den Künstler fest. Zwar sind die Modelle nicht mehr als Römer verkleidet, aber es sind immer noch verkleidete Modelle, und ihre Stellungen und Bewegungen gehören immer noch mehr der Bühne als dem gemeinen Leben an. Als Napoleon endgültig Frankreich verlassen hatte und der „Königsmörder" David gleichfalls verbannt worden war, übernahm Gros die Leitung des Davidschen Ateliers und die Kundschaft des neuen Herrschers, Ludwigs XVIII. Die großen Arbeiten, die er für diesen König und später für Karl X. ausführte, darunter das Deckengemälde im Pantheon, und einige der

Abb. 8. Der Tod der Atala, von Girodet-Trioson.

großen Bilder in Versailles, haben alle den gerügten theatralischen und melodramatischen Anstrich in noch höherem Maße und forderten deshalb den grimmigen Spott der inzwischen erstarkten romantischen Schule heraus. Mit welchem unerbittlichen Ernst dieser Kampf in Kunst und Litteratur ausgefochten wurde, geht daraus hervor, daß Gros durch die heftigen Angriffe seiner Gegner zum Selbstmorde getrieben wurde.

Auch Franz Gérard hat einige große Gemälde geschaffen, welche den Besucher des Schlosses von Versailles langweilen, und er hat sich außerdem an der erwähnten Ausmalung der Pantheonkuppel beteiligt, indessen verdankt er seinen Hauptruhm den zahlreichen Porträts, die er von den Mitgliedern der Familie Bonaparte und des kaiserlichen Hofes malte. Es sind das glatte, elegante Arbeiten, wie sie die offi-

zielle Bildniskunst verlangt. Sein bestes Porträt, das sich durch natürliche, ungekünstelte Auffassung auszeichnet, hängt im Louvre. Es stellt den Maler Isabey dar, der mit seinem Töchterchen die Stufen einer Treppe hinabschreitet. Peter Narciß Guérin (1774—1833) war zwar nicht der Schüler Davids, steht ihm aber in der Wahl seiner Stoffe und in der Art ihrer Behandlung näher als Gros und Gérard. Sein Marius Sextus an der Leiche seiner Gattin könnte ebensogut von David herrühren, so frostig und korrekt sind Komposition, Zeichnung und Farbe. Das nämliche läßt sich von seiner Klytemnästra, von seinem Pyrrhus und Andromache und von seinem Aeneas sagen, sämtlich echt akademische Schulbilder, wie sie heute noch bei der Konkurrenz um den Prix de Rome vorbildlich sind. Girodet-

Abb. 9. Homers Apotheose, von Ingres.

Trioson (1767—1824), mit Gros und Gérard der bedeutendste Schüler Davids, wandte sich gleich diesen von der Pseudorömerei des Meisters ab und bemühte sich, neben der von David bevorzugten Linie auch der Farbe und dem Lichte ihren Platz wieder einzuräumen. In dieser Beziehung kann man ihn als den Vorläufer der Romantiker bezeichnen, und diesen Namen verdient er auch durch die Wahl seiner Stoffe, die ihn mit der zeitgenössischen Litteratur in die engste Verbindung brachten. Seine beiden Hauptarbeiten im Louvre, die Beerdigung Atalas und die Episode aus der Sintflut, leiten hinüber zu den Malern der Romantik, die eine zu Scheffers Leonore, die andere zu Gericaults Floß der Medusa, mit dem man vielleicht auch die Pestkranken von Jaffa und die Toten und Verwundeten von Eylau bei Gros in Verbindung bringen könnte.

Obgleich David bei seinem Abschied von Paris seinen Prophetenmantel an Gros übergeben hatte, ging doch das Zepter des französischen Kunsttyrannen, der schulmeisterliche Rohrstock, den er so unerbittlich führte, nicht auf diesen seinen Lieblingsschüler, sondern auf einen Künstler über, der selber glaubte, David feindlich gegenüberzustehen. J. A. Dominique Ingres (1780—1867) stellte den Pseudorömern Davids seine Pseudogriechen entgegen, aber hier wie dort finden wir nur mit dem Verstande ausgetüftelte kalte Kompositionen, von keinem Lichtstrahle der Poesie erwärmt, ohne Wirkung auf das Herz des Beschauenden. Es ist ganz müßig, Untersuchungen darüber anzustellen, ob Ingres oder David der bessere Zeichner gewesen ist. Gute Maler waren sie beide nicht, und beide arbeiteten, zumal bei ihren großen Kompositionen, lediglich mit dem Kopfe. Das Herz, dem der lebendige Quell künstlerischen Schaffens entspringt, sprach bei dem einen so wenig wie bei dem andern. Trotzdem kann man oftmals nicht umhin, Ingres zu bewundern und zu bedauern, daß er sich nicht lieber der Skulptur gewidmet hat. Die große Mehrzahl seiner Figuren sind recht eigentlich Statuen, und viele von ihnen hätten als solche neben den Werken gleichzeitiger Bildhauer, neben Canova, Thorwaldsen, Pradier, eine hervorragende Stelle behauptet. Auf dem so wenig anziehenden großen Bilde der Apotheose Homers, diesem Muster blutlos korrekter Akademiekunst, sitzen z. B. am Fuße des Dichterthrones zwei Frauengestalten, die als Skulpturen vollkommen schön wären. Und die Hauptfigur aus einem der berühmtesten Bilder von Ingres, die zwar leblos kalte, aber doch nicht einer anmutigen Frische und eines geheimnisvollen Waldreizes entbehrende Quellennymphe, ist später von Alexander Falguière in eine hübsche Statuette umgewandelt worden. Angesichts der skulpturalen Malerei der David, Guérin, Ingres u. s. w. fragt man sich, ob Michelangelo wirklich recht hatte, als er sagte, je näher die Malerei der Skulptur komme, desto besser sei sie, und je mehr die Skulptur der Malerei ähnele, desto weniger tauge sie. Dieser Ausspruch paßt sicherlich nicht auf die Künstler, deren Werke wir eben besprechen, so richtig er auch mit Bezug auf die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle ist. Mit David hatte Ingres nicht nur die schulmeisterliche Tyrannei gemein, deren Einfluß sich heute noch in der französischen Kunst geltend macht — im guten wie im schlechten Sinne —, sondern er ähnelt ihm auch darin, daß er, so kalt und apathisch er in seinen großen Kompositionen ist, in kleineren Arbeiten, denen er selber nicht viel Wichtigkeit beilegte, sich als einen auserlesenen Künstler erweist. Nicht nur sind auf seinen großen Bildern einige Figuren von großer Schönheit, sondern er hat Porträts geschaffen, die mit zu den besten Erzeugnissen der französischen Bildniskunst gehören. Die edeln Frauengestalten in der Apotheose Homers habe ich schon erwähnt; auf dem großen Gemälde des Martyriums des heil. Symphorian sind die Figuren des jungen Märtyrers und seiner Mutter von edler Einfachheit und beinahe rührend. Manche seiner großen Bilder gehen in ihrer starren Leblosigkeit so weit, daß sie uns blechern erscheinen, aber alle Bedenken schwinden, wenn wir uns seinen vorzüglichen Bildnissen Bertins oder von Frau Devaucay nähern, oder wenn wir seine Bleistiftporträts betrachten. Diese Bleistiftzeichnungen sind vielleicht das einzige, was die Nachwelt von Ingres behalten und bewundern wird, sowie

sie die „großen Maschinen“ Davids verworfen und seine Porträts auserwählt hat. Niemand vor Ingres hat mit diesem spröden, harten, farblosen Material so wunderbare Erfolge erzielt, wie sie uns in diesen Porträts vorliegen. Während er die Kleidung nur mit wenigen leichten und sicheren Strichen andeutet, modelliert er die Gesichter in der zartesten und delikatesten Weise und geht auf die geheimnisvollsten Fältchen und Winkel dieses Spiegels der Seele mit der Unerbittlichkeit des sezierenden Naturforschers ein. Aus allen diesen Porträts atmet der Geist ihrer Epoche, und doch hat ein jedes von ihnen seine genau ausgesprochene Individualität, und doch ist ein jedes der Vertreter eines Typus, der immer da war und immer da sein wird. Wie man vor den drei häßlichen Belgierinnen von David vergebens nach Worten sucht, um seine ganze Bewunderung für soviel Wahrheit im Scheine, für soviel Natur in der Kunst auszusprechen, so fühlt man bei den Bleistiftzeichnungen von Ingres die Unzulänglichkeit alles gesprochenen Lobes. Und hier wie dort ist man erstaunt und betrübt darüber, daß ein so großer Meister seine eigene Begabung so sehr verkennen konnte, um seine Zeit mit langweiligen und frostigen Paradebildern zu verlieren. Die einzigen drei Belgierinnen sind

Abb. 10. Die Quelle, von Ingres.

mehr wert als die ganze Krönung Napoleons, der Raub der Sabinerinnen, die Verteilung der Adler, die Horatier, Brutus und Leonidas zusammen, und eines dieser kaum handgroßen Bleistiftporträts von Ingres wiegt seinen heil. Symphorian, seinen Homer, seinen Romulus und seinen Jesus im Tempel auf, und ich weiß nicht, ob mir selbst die Quelle lieber wäre als so manche dieser köstlichen Zeichnungen. David und Ingres haben gemeinsam einen solchen Druck auf die französische Kunst des 19. Jahrhunderts ausgeübt, daß die akademische Malerei bis auf den heutigen Tag in ihrem Banne steht. Dies ist nur zum Teil bedauerlich, denn abgesehen von dem schulmeisterlichen, blutlosen und fast militärisch geregelten und disziplinierten Prinzip, wonach sie ihre Kompositionen aufbauten, huldigten doch beide dem ewig wahren Axiom, daß die Natur allein die große Lehrmeisterin der Kunst ist. Wo immer sie in ihren Aufgaben nicht ihren theatralisch aufgeputzten griechischen und römischen Vorbildern nacheifern konnten, sondern sich direkt an die Wirklichkeit halten mußten, also vornehmlich in ihren Bildnissen, haben sie Großes geleistet, und hier hat ihre Lehre mindestens ebensoviel genützt als sie in anderer Hinsicht geschadet hat. Ihrem Beispiele haben es die Franzosen zu danken, daß man in den Pariser Kunstschulen heute noch im Zeichnen besseren Unterricht erhält und mehr lernt als in irgend einer andern Akademie der Welt.

Abb. 11. Bildniszeichnung von Ingres.

Abb. 12. Floß der Medusa, von Géricault.

Die Romantiker.

Die Einseitigkeit der Lehre Davids und seines Nachfolgers Ingres war schon bei Lebzeiten des ersteren nicht ohne Widerstand geblieben. Diese beiden Meister erkannten für ihre Kunst nur eine von den drei Bedingungen an, die von einem durchaus vollkommenen Gemälde erfüllt werden müssen. Für sie gab es im Gemälde nur Form. Farbe und Licht existierten nicht, Zeichnung war alles. Die erste Opposition gegen diesen ausschließlichen Zeichenkultus finden wir bei dem offiziellen Nachfolger Davids, bei Gros, der hier und da gegen sein eigenes Wollen und Wissen die Wege des Meisters verließ und nicht nur die toten Statuen belebte, sondern auch der Farbe einen bescheidenen Platz einräumte. Aber schon vor Gros hatte es ein anderer französischer Maler gewagt, der Davidschen Doktrin den Rücken zu kehren und unbekümmert um den Beifall der Zunftgenossen und der Menge seinen eigenen Weg zu gehen. Freilich blieb der bescheiden abseits stehende Künstler von seinen Zeitgenossen fast unbeachtet, und trotz der glühenden Bewunderung, die Delacroix jeder Zeit für ihn aussprach, hat man erst lange nach seinem Tode begonnen, Peter Paul Prud'hon (1758—1823) nach seinem Verdienst zu schätzen und zu bewundern. Gegenüber dem starren Formenmensch David, dem Schulmeister, der seine Kunst in mathematisch bestimmte Regeln zwängte, steht Prud'hon als unabhängiger Dichter und Träumer. Die Wirklichkeit, mochte sie ihm nun von

der Gegenwart oder von der Geschichte vergangener Zeiten geboten werden, lockte ihn nicht; er lebte im Reiche der Poesie, der Allegorie und des Symbolismus. Während bei David alles hart und fest ist, lösen sich bei Prud'hon die Linien und Formen in weiche Harmonien des Lichtes auf. Ihm ist nicht die Zeichnung die Hauptsache, sondern das geheimnisvolle Spiel des Lichtes, und je drückender und trauriger die Wirklichkeit des Lebens für ihn war, desto inniger ergab er sich dem schwärmerischen Traumleben, welches uns seine Gemälde enthüllen. Obgleich deshalb bei Lebzeiten nur wenig geschätzt und von dem prahlerischen Glanze der Davidschule gänzlich in die Dunkelheit gedrängt, hat Prud'hon doch auf die folgenden Generationen stark eingewirkt, und es würde nicht schwer fallen, die geheimnisvollen Waldnymphen Henners und die zauberischen Feen und Musen Fantin-Latours auf Prud'hon zurückzuführen. Die meisten Arbeiten Prud'hons stehen unter dem Einflusse Correggios, andere erinnern noch an die Meister der Rokokozeit, aber immer tragen sie den Stempel einer eigentümlichen Persönlichkeit, einer von bezaubernden Harmonien wiederklingenden Poetenseele. Seine Entführung der Psyche ist in dem berauschenden Liebreize ihrer anmutigen Formen und in ihrer wohlthuend sanften Beleuchtung ebenso poetisch wie das schauerliche Nachtstück des von der Gerechtigkeit verfolgten Verbrechens, wo beim fahlen Mondlichte ein Mörder in grausiger Felseneinsamkeit vor den verfolgenden Racheengeln flieht. Ein reizendes Idyll ist der über einer Quelle im Waldesschatten schaukelnde Zephyr, ein Thema, das vor wenigen Jahren von Bouguereau aufgenommen und in seiner bekannten geleckten Manier ausgeführt wurde. Diese nichtssagende, oberflächliche, blecherne und prosaische Wiederholung des modernen Malers war so recht geeignet, die stille mysteriöse Poesie des älteren Bildes zur vollen Geltung zu bringen.

Der sanfte und stille Poet Prud'hon war nicht der Mann, um es mit den lärmenden Tamtamschlägern der Davidschule aufzunehmen. Dies lag ebensowenig in seinem Vermögen wie in seinem Willen. Um den klassischen Formalismus siegreich zu bestehen, mußte ein Kämpfer, kein Träumer den Plan betreten. Dieser Kämpfer war Delacroix, aber Delacroix hatte einen Vorläufer, den nur sein kurzes Leben verhindert hat, selber die Richtung zum Siege zu führen, die man romantische Schule zu nennen pflegt und als deren Haupt Delacroix angesehen wird. Im Salon des Jahres 1812 erschien ein Bild von einem bisher unbekannten jungen Maler, welches die Aufmerksamkeit der Künstler und Laien mächtig anzog. Hier war man weit entfernt von der olympischen Ruhe, der steinernen Leblosigkeit der Gestalten Davids und Guérins. Ein wildes Roß war dargestellt, voll leidenschaftlichen Lebens, vielleicht sogar übertrieben in seiner Leidenschaft und, wie dies bei Werken der Opposition gewöhnlich ist, aus einem Extrem ins andere übergehend. Selbst David, vielleicht seines leblosen Theaterbildes Napoleons am St. Bernhard eingedenk, erstaunte und fragte verwundert: „D'où cela sort-il?“ Und die Antwort ließ ihn noch mehr erstaunen: Der Urheber dieses von schäumendem Leben überquellenden Reiters war ein Schüler Guérins, des nämlichen Guérin, dessen Theaterrömer die unverkennbaren Zwillingsgeschwister der Helden und Heldinnen Davids waren. Freilich hatte Theodor Géricault

(1791—1824) diese Leidenschaftlichkeit weder bei Guérin, noch bei Karl Vernet, in dessen Atelier er vorher einige Wochen gearbeitet hatte, gelernt. Die hektisch schlanken und eleganten Pferde Vernets sahen dem schnaubenden Schlachtrosse Géricaults nicht ähnlicher, als die Theaterpuppen Guérins seinem Gardejäger. Géricaults Lehrmeister war weder der eine, noch der andere, und obgleich er lange

Abb. 13. Die Entführung Psyches, von Prud'hon.

im Louvre gearbeitet und hier wie in Belgien und in Italien die alten Meister studiert und kopiert hat, so fand er doch auch hier nicht seine maßgebende Richtschnur, die ihm vielmehr von der ihn umgebenden Natur selbst geboten wurde.

Von Jugend auf ein leidenschaftlicher Pferdefreund, sind seine besten und schönsten Arbeiten dem Pferde gewidmet. Hier und nicht in seinem bekanntesten und räumlich größten Werke, dem Flosse der Medusa, ist meines Erachtens das seine Tätigkeit bezeichnende Charakteristikum zu suchen. Eine gewisse Aehnlichkeit mit David und Ingres hat Géricault darin, daß er in seinen Kompositionen gar

leicht in theatralischen Heroismus verfällt. Zwar ist dieser Heroismus durchaus verschieden von dem seiner klassischen Gegner, aber der wirklichen Natur steht er

Abb. 14. Der Gardejäger zu Pferd, von Géricault.

mitunter kaum näher. Seine erste Arbeit, der Gardejäger zu Pferd, der 1812 so großes Aufsehen erregte und der jetzt im Louvre hängt, ist nicht frei von einer theatralischen Pose, die wir heutzutage bei einem modernen Bilde vermutlich banal und konventionell nennen würden, und auch die Art, wie auf dem Flosse der

Medusa die nackten Leiber der Toten und Sterbenden zusammengelegt sind, die Gesten der winkenden Männer, die Pose des verzweifelten Vaters an der Leiche des Sohnes, schmecken nicht nur nach dem Spital, wo der Künstler seine Modelle gefunden hat, sondern auch nach der Bühne. Nur ist es nicht mehr die Bühne Corneilles und Racines, deren Helden die Vorbilder Davids und Guérins waren, sondern bei Géricault tummeln sich schon die Heroen der späteren Romane Viktor Hugos. Aber ganz anders als diese nicht unmittelbar von der Natur in die Kunst übersetzten Werke muten uns diejenigen Arbeiten Géricaults an, bei denen er sein ganzes Bild einfach aus der Wirklichkeit herübernehmen konnte. Hätte er

Abb. 15. Die Freiheit führt das Volk, von Delacroix.

sich in seinem Gardejäger damit begnügt, den Vorgang zu malen, der ihm den Anlaß zu dem Gemälde gab — ein feuriges Pferd, das mit schläfrigen Genossen eingespannt ist und sich schäumend und bäumend gegen die Sklaverei des Geschirres empört —, hätte er auf die erfundenen Pulverwolken, den theatralischen Reiter und den ganzen Schlachtenlärm verzichtet, ohne Zweifel hätte das Bild dadurch nicht verloren, sondern gewonnen. Man braucht nur seine Jockeys und Rennpferde, seine Bildnisse von Pferden, die wahrhafte Porträts voll fest umrissener Persönlichkeit und Individualität sind, seinen ungeduldigen Karrengaul, seine zum Pferdemarkt ziehenden Händler, seine englischen Kärrner und überhaupt alle seine Bilder zu betrachten, worin er seine Phantasie nicht zur Hilfe nimmt, sondern sich ganz auf die von der Wirklichkeit gebotenen Vorbilder verläßt, um sich von dieser

Tatsache zu überzeugen. In dem Flosse der Medusa, wie in seinem berittenen Gardejäger und in seinem verwundeten Kürassier klingt ein leicht unwahr wirkendes Pathos mit, während er sonst überall das Leben und die Natur mit frischer Ursprünglichkeit, mit genialem Ungestüm und mit hinreißender Leidenschaft wiedergiebt. Außer seinen zahlreichen Pferdebildern, seinen Löwen und Tigern muß als ganz ausgezeichnete Arbeit das wunderbar plastische, in aller Ruhe kräftig bewegte und durch die prächtige Beleuchtung besonders ausgezeichnete Selbstbildnis erwähnt werden, welches den Künstler als jungen Mann in seiner Werkstatt sitzend zeigt, und das jetzt endlich den gebührenden Platz im Louvre gefunden hat. Géricault, der das Pferd nicht nur in seinen besten Bildern, sondern auch in unzähligen Zeichnungen und Lithographien verherrlicht hat, kam durch diese Leidenschaft zu seinem frühzeitigen Ende. Er starb im Alter von dreiunddreißig Jahren an den Folgen eines Sturzes vom Pferde und hinterließ Pläne und Entwürfe genug, um mit ihrer Ausführung ein ganzes langes tätiges Leben auszufüllen.

Sein früher Tod war ein großer Verlust für die Kunst des 19. Jahrhunderts und machte einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf seine Freunde und Genossen, die in ihm nicht nur den Meister in seiner Kunst bewunderten, sondern auch den liebenswürdigen Menschen, den bezaubernden Charmeur, liebten. An die Stelle Géricaults trat an die Spitze der jugendlichen Dränger und Stürmer, welche die Schulmeisterei Davids satt hatten, Eugen Delacroix (1799—1863). Géricault hatte den leblosen gemalten Statuen der klassischen Schule den Krieg erklärt und an die Stelle ihrer toten Ruhe leidenschaftliche Bewegung und wildes Leben gesetzt. Er hatte alles gemalt, was sich in ungestümer, überschäumender Lebenskraft bäumt und tummelt. Delacroix ist kaum weniger wild und stürmisch, dazu aber stellt er eine Hauptsache, die von den Klassikern gänzlich verachtet und vernachlässigt wurde und auch von Géricault noch nicht zur vollen Geltung gebracht worden war, endlich wieder an den ihr gebührenden Platz in der Malerei: die Farbe. Wo David nur Formen, Géricault nur Bewegung gesucht hatte, forschte Delacroix vor allem nach Farbe, und alle seine Bilder haben für ihn hauptsächlich den Zweck, sich in vollen, berauschenden Farbenharmonien auszusprechen. Nur von diesem Gesichtspunkte ließ er sich bei der Wahl seiner Stoffe leiten. Deshalb lockten ihn Konstantinopel und die Griechen, Algier und der ganze farbenfrohe Orient, und auch wenn er einmal das Umherschweifen in der Ferne aufgiebt und einen Stoff aus seiner nächsten Nähe ergreift, wird er einzig von der Möglichkeit verlockt, seiner Freude an schmetternden Farbenfanfaren genugzuthun. Sein herrliches Barrikadenbild im Louvre wäre vielleicht nie entstanden, wenn es ihm nicht Gelegenheit gegeben hätte, die Trikolore, leuchtend und klingend wie ein Trompetenstoß, in den graubewölkten Himmel hineinzuschmettern.

Vor diesem Bilde wird am deutlichsten die Aehnlichkeit kund, die Delacroix, das Haupt der malenden Romantiker, mit Victor Hugo, dem Haupte der romantischen Dichterschule, hatte. Wenn die Misérables nicht dreißig Jahre später geschrieben wären, könnte man das Bild für eine Illustration zu dem von Hugo geschilderten Barrikadenkampf halten, auf der auch nicht das geringste, nicht einmal der kleine Gavroche, der ungewaschene, heroische Gassenjunge, fehlt. Dieser geistigen

Aehnlichkeit gegenüber ist es desto auffallender, daß Delacroix und Victor Hugo Zeit ihres Lebens nichts voneinander wissen wollten. Der Maler hatte selber gar keine Ahnung von der revolutionären Rolle, die er spielte. Er hielt sich für einen Klassiker und berief sich bei seinen Arbeiten auf ihr Beispiel. Den Dichter Victor Hugo hielt er für einen Stümper, und sein Ideal war der blutleere Formenmensch

Abb. 16. Der Zeitungverkäufer, von Boilly.

Racine. Victor Hugo war weniger bescheiden als Delacroix, und er wurde nicht müde, der Welt seine geniale Begabung und seine Führerrolle im Kampfe der Litteratur auszuposaunen. Aber von Delacroix dachte er genau so wie dieser von ihm. Eines Tages wollte der Bildhauer Cristophe dem Dichter eine Schmeichelei sagen und verglich ihn deshalb mit Delacroix. Victor Hugo antwortete mürrisch und achselzuckend: „Delacroix! Ein elender Schmierer!“

Delacroix war ein Revolutionär malgré lui. Trotz aller seiner Anleihen bei

Tintoretto und Rubens, trotz seiner Bewunderung für die Antike, für Racine und Corneille, trotz seiner Vorliebe für aristokratische Manieren, für elegante Kleidung und Haltung, war er dazu ausersehen, der Erbe der großen Revolution zu werden, die bislang keinen künstlerischen Herold gefunden hatte. Denn David war trotz seiner persönlichen Beteiligung an den außergewöhnlichsten Taten der Revolution nur ein hohler Phrasendrescher gewesen, durchaus unfähig, den wilden Geist jener Zeit künstlerisch auszusprechen. Die wenigen Künstler, die es versuchten, und denen es bis zu einem gewissen Grade gelang, die Volksstimmung jener Epoche zu kennzeichnen, waren streng genommen wenig mehr als brave Chronisten und Illustratoren. Man findet diese Bilder zum größten Teil in den Museen der französischen Provinzstädte, aber auch in Paris kann man Leopold Boilly, de Machy, Jean Baptiste Lallemand, L. P. Debucourt, Karl Vernet u. s. w. kennen lernen. Boilly, der talentierteste von diesen Leuten, hat im Musée Carnavalet einen Auszug der Rekruten, der in der Komposition schlecht zusammengeht und in der Farbe kalt und hart ist, in Einzelheiten aber von liebenswürdigem Humor und feiner Beobachtung zeugt. Von dem nämlichen sind am gleichen Orte eine Pariser Vedute, der Pont royal im Jahre 1800, sowie die Porträts von Robespierre und von Camille Desmoulins. Lallemand hat die Ereignisse von 1789 dargestellt: den Reiterangriff des Prinzen von Lamballe auf die im Tuileriengarten spazierende Menge am 12. Juli, die Waffenplünderung im Invalidendom und den Tod des Profosses der Kaufmannschaft am 14. Juli; Debucourt, sonst eigentlich nur von seinen farbigen Kupferstichen mit galanten Abenteuern bekannt, hat in diesem Museum ein Aquarell mit der Darstellung des am 14. Juli 1790 gefeierten Festes der Föderation, de Machy illustriert die Feste des höchsten Wesens auf dem Marsfelde und der Einigkeit auf der damaligen Place de la Révolution, früher Place Royale und jetzt Place de la Concorde geheißen. Karl Vernet, der Sohn des bekannten Malers von Hafenveduten Josef Vernet und der Vater des noch bekannteren Schlachtenmalers Horace Vernet, zeigt uns die elegante Welt, die Incroyables und die Merveilleux, die auf den Promenaden der Hauptstadt spazieren. Indessen sind diese Leute, wie schon gesagt, weniger als Maler, denn als Chronisten bemerkenswert. Der Feuerodem der Revolution lebt in keinem von ihnen, und erst als Republik, Kaiserreich und Restauration vorüber waren, als man im ruhigen und gemütlichen Juste-Milieu des Bürgerkönigtums plätscherte, erschien plötzlich der Titan, der den Flammengeist der Revolution in hellster Glut emporlodern ließ und in jubelnden Farben niederschrieb, was vierzig Jahre früher die Gemüter beseelt hatte.

Delacroix war nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein großer Mensch. In vielen Stücken hat er außerordentliche Aehnlichkeit mit Böcklin, und in seinen Tagebüchern stößt man immer wieder auf Aussprüche, die an die Gespräche Böcklins mit Flörke mahnen. Mit Bedauern stehe ich von der Versuchung ab, einige seiner Ansichten hier wiederzugeben. Nur das den Künstler und sein Werk kennzeichnende Wort sei angeführt: „Jede Arbeit, an der meine Phantasie nicht ihren Anteil hat, ist mir unmöglich.“ Delacroix verehrte leidenschaftlich das Theater und die Musik, er hat sich häufig von dieser Vorliebe inspirieren lassen, indem

er Shakespeare, Goethe, Dante durch Gemälde, Lithographien und Zeichnungen illustrierte, wenn sich dieses Wort auf einen so selbständigen und eigenartigen Geist anwenden läßt. Daß es nicht recht paßt, erfahren wir am besten bei Goethe selber, der zu Eckermann sagte, Delacroix habe in seinen Arbeiten seine eigene Vorstellung übertroffen. Neben den aus seinen Lieblingsdichtern gezogenen Stoffen

Abb. 17. Dante und Virgil, von Delacroix.

suchte Delacroix in der Natur alles, was leidenschaftlich und dramatisch, mächtig und grausig war. Vor allem aber kam es ihm stets auf die farbige Darstellungsmöglichkeit an, und diese letztere gab bei der Wahl seiner Themen wohl immer den Ausschlag. Das Meer in seiner geheimnisvollen Tiefe und Unendlichkeit zog ihn mächtig an, lange beschäftigte er sich mit den geschmeidigen und starken, wollüstig grausamen Raubtieren der afrikanischen Wüste und der indischen Dschungel, mit

den farbigen Gewändern der Araber und mit ihrer sonneglühenden Heimat. Niemals aber wird er zum Kopisten der Natur, sondern immer giebt er uns das Gefühl, das in ihm selbst rege wurde beim Anschauen der Natur und beim Erfinden seines Werkes. Wie Böcklin zeigt er uns nicht die der Natur abgeschriebene Kopie irgend einer bestimmten Landschaft oder eines bestimmten Vorganges, sondern er macht uns das Grauen der tobenden Schlacht, die Sehnsucht nach fernen Ländern, das Heimweh, die Abenteuerlust, die revolutionäre Begeisterung, kurz jede Stimmung greifbar, die seine eigne Seele bei der Arbeit erfüllte. Er malt nicht einen Tiger oder einen Löwen, sondern er malt die Grausamkeit und List, gepaart mit Stärke und Gewandtheit. Er malt nicht einen bestimmten algerischen Hof, sondern er malt die kühle, beschauliche Ruhe im schattigen Herzen des Hauses, während draußen die Sonne brennt und die weißen Mauern in blendender Glut vibrieren. Immer aber ist ihm die Farbe das nie versagende Instrument, dem er bald hell schmetternde Fanfaren, bald seltsam fremdartige Melodien, bald voll berauschende Akkorde entlockt. In seinen Schlachten von Poitiers und Nancy, in seinem Kampfe des Giaurs und des Paschas, klingen rote und goldene Trompetentöne; in Romeo und Julia wie in der Braut von Abydos vereinigen sich Blau, Weiß und sanftes Rosa zu zarten Liebeshymnen; in der Barke Dantes rauschen in tiefen Tönen die düstern, ergreifenden Harmonien des Inferno.

Delacroix blieb dem großen Publikum immer fremd und hatte in dieser Hinsicht das gleiche Schicksal mit seinem Gegner Ingres. Indessen ließ ihm die Regierung doch mehrere große Aufträge zukommen, hauptsächlich dank der Bewunderung, welche der nachmalige erste Präsident der dritten Republik, Adolf Thiers, für ihn hegte. Thiers hatte seine öffentliche Laufbahn als Journalist begonnen und schrieb viele Jahre lang Kunstkritiken, wie er denn auch das einzige Oberhaupt des französischen Staates im 19. Jahrhundert gewesen ist, für den der alljährliche Eröffnungsbesuch des Salons nicht nur eine offizielle Pflicht war. Die dekorativen Arbeiten, welche unter diesem Einflusse an Delacroix vergeben wurden, haben den großen Fehler, den nur zwei französische Maler des 19. Jahrhunderts, Hippolyt Flandrin und Puvis de Chavannes, zu vermeiden verstanden haben: sie sind nicht dekorativ im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie sind nicht da, um das Gebäude zu schmücken, sie ordnen sich nicht der Architektur unter, sondern sie sind sich selber Endzweck und stehen ganz auf eigenen Füßen. Um nicht zu weitläufig zu werden, führe ich diese und die anderen bedeutendsten Werke des Meisters nur in aller Kürze an: Auf den im Jahre 1822 ausgestellten Dante und Virgil, die erste Arbeit, welche die Aufmerksamkeit auf den jungen Künstler lenkte und damals schon Thiers zu begeistertem Lobe veranlaßte, und welche unter dem Einflusse von Géricaults Flosse der Meduſa entstanden war, folgte zwei Jahre später das Gemetzel von Chios, worin sich die ganze Originalität des Meisters offenbarte; 1827 stellte er nicht weniger als zwölf Bilder aus, darunter den Marino Faliero, den er selbst für sein bestes Staffeleibild hielt, den Tod Sardanapals und den Christus im Garten von Gethsemane, der sich jetzt in der Kirche St. Paul St. Louis zu Paris befindet; 1831 erschien er mit drei Arbeiten: Richelieu die Messe lesend, 1848 beim Brande des Palais Royal vernichtet, die Freiheit an der Spitze des

Volkes im Barrikadenkampfe und die Ermordung des Bischofs von Lüttich, eine der berauschendsten Farbensymphonien unseres Malers, der dieses Mal seinen Stoff aus Walter Scotts Quentin Durward geholt hatte; 1832 bereiste Delacroix Marokko

Abb. 18. Das Gemetzel auf Chios, von Delacroix.

und brachte die Eindrücke und Skizzen mit, aus denen in den nächsten Jahren seine arabischen Frauen, Reiter, Kämpfe u. s. w. entstanden; 1834 stellte er seine Schlacht bei Nancy aus; 1835 den Gefangenen von Chillon, während seinem Hamlet die Aufnahme in den Salon verweigert wurde; 1836 folgte der hl. Sebastian, 1837 die in Versailles hängende Schlacht bei Taillebourg, 1838 die Medea im Museum

von Lille, 1839 Kleopatra und ein zweiter Hamlet, der jetzt im Louvre hängt, 1840 Trajan im Museum von Rouen, 1841 die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer, früher in Versailles, jetzt im Louvre, die Barke Don Juans und die jüdische Hochzeit in Marokko, die sich jetzt beide im Louvre befinden, 1845 Mark Aurel im Museum von Lyon, der Ausmarsch des Sultans Abderrhaman im Museum von Toulouse und die Sibylle, zu der die berühmte Tragödin Rachel einige Sitzungen gewährte, 1846 die Entführung Rebekkas, Romeo und Julia und Gretchen in der Kirche, 1847 die Kreuzigung und die jüdischen Musikanten, 1848 die Grablegung, der Tod Valentins, der Tod Caras und die arabischen Komödianten im Museum von Tours, 1849 eine Variante der 1833 gemalten algerischen Frauen, Othello und Desdemona und der Araber und sein Pferd, 1850—1851 Lazarus, der Giaur, Macbeth, der gute Samariter, 1853—1857 der hl. Stephan, die Jünger von Emmaus, Seeräuber schleppen eine Frau weg, und endlich beschickte er im Jahre 1859 den Salon mit acht Meisterwerken: Der Weg zum Kalvarienberg, die Grablegung Christi, der hl. Sebastian, Ovid bei den Scythen, Herminia und die Hirten, die Entführung Rebekkas, Hamlet tötet den Polonius und die Ufer des Flusses Sebu.

Zu dieser gewaltigen Lebensarbeit kommen die dekorativen Malereien im Salon du Roi und in der Bibliothek der Deputiertenkammer, in der Apollogallerie des Louvre, in der Bibliothek des Luxembourg-Palastes, in der Kirche St. Sulpice und in dem 1871 abgebrannten Stadthause. 1833 erhielt er den Auftrag, den Salon du Roi im Palais Bourbon auszumalen und war fünf Jahre lang mit dieser Arbeit beschäftigt. In den Feldern der Decke sind die Gerechtigkeit, der Krieg, der Ackerbau und die Industrie in allegorischer Frauengestalt dargestellt, darunter in lebendigen Gruppen die Wohltaten des Gesetzes, die Leiden des Krieges, die Freuden des Landlebens und die Geschäftigkeit des Handels. Bei diesen Arbeiten hat Delacroix die althergebrachten Konventionen derartiger Aufgaben nicht vernachlässigt: man sieht da waffenschmiedende Cyklopen, Mänaden mit Bakchus, Garbenbinder und Mäher mit Ceres u. s. w., schließlich acht Darstellungen von Flußgottheiten. In der Technik folgte er Paul Veronese, dessen Hochzeit von Kanaan er von einem seiner Gehilfen eigens zu diesem Zwecke in einzelnen Teilen kopieren ließ. Kaum hatte er diese Arbeit zu Ende geführt, als er sich an die Ausführung eines größeren Auftrages für das nämliche Palais Bourbon machte. Von 1838 bis 1847 war er mit der Ausmalung der Bibliothek beschäftigt, die er mit Szenen aus der römischen und griechischen Litteratur und Geschichte schmückte. Im Luxembourg-Palaste stellte er Dante und Virgil dar, die Homer, Horaz, Ovid und Lucian, Orpheus, Pyrrhus, Hannibal und Achill begegnen. Im Louvre malte er das Mittelbild in der Apollogalerie als Ersatz eines älteren verdorbenen Gemäldes von Lebrun: Apollo besiegt den Python. Die im Stadthause 1871 verbrannten Gemälde bestanden aus einer großen Deckenmalerei, acht das Mittelbild umgebenden Feldern und elf halbrunden Tympanons über den Fenstern und Türen. Alle diese dekorativen Arbeiten haben bei aller Gewalt der Bewegung und Schönheit der Farbe den großen Fehler, daß sie sich nicht der Architektur angliedern, sondern um ihrer selbst willen da sind. Die meisten sind auf Leinwand gemalt und an ihrem Platze befestigt und haben sowohl in der Farbe als auch sonst durch

die Feuchtigkeit und andere Ursachen gelitten, einige davon sind mit Wachsfarben direkt auf die Wand gemalt, eigentliche Fresken finden sich nicht unter ihnen, und deshalb mangelt allen die frische Schönheit und die unvergängliche Jugend, welche den Erzeugnissen dieser unvergleichlichen Technik eigen ist.

Schließlich müssen noch die zahlreichen Lithographien von Delacroix angeführt werden. Die Lithographie spielte in der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle, die ihr nachmals abgenommen wurde, um ihr erst in unseren Tagen zurückgegeben zu werden. Fast alle großen Meister jener Zeit beschäftigten sich mit dem neuen Verfahren, welches dem Nachdruck die Frische und Unmittelbarkeit des Originals läßt, und wir besitzen von Delacroix zahllose Lithographien, darunter viele Illustrationen zu Goethes Faust und Götz, die in der ersten Jugend des Künstlers entstanden und dem greisen Dichter gezeigt wurden. Endlich sei, um eine Vorstellung von dem arbeitsvollen Leben Delacroix' zu geben, erwähnt, daß er auch schriftstellerisch tätig war und in verschiedenen Zeitschriften Aufsätze über Kunst, Künstler und ästhetische Fragen veröffentlicht hat. Seine nach seinem Tode veröffentlichten Tagebücher enthalten eine Menge äußerst interessanter Bemerkungen über Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Musiker, welcher letzten Kunst er nicht nur als Laie, sondern auch ausübend sehr ergeben war.

Abb. 19. Hamlet tötet Polonius, von Delacroix.

Abb. 20. Marschall Moncey an der Barrière von Clichy, von Horace Vernet.

Die offiziellen Maler des Bürgerkönigs und des Kaiserreichs.

Delacroix und Ingres waren dreißig Jahre lang die allseitig anerkannten Führer der beiden feindlichen Kunstschulen, die alljährlich in den Salons die Scharen ihrer Anhänger zur Schlacht führten. Je hitziger das Treffen entbrannte, desto eigensinniger und hartnäckiger bestanden beide Lager auf ihren Ansichten: Ingres leugnete den Wert der Farbe in der Malerei ganz und gar, und seine Gemälde glichen immer mehr kolorierten Statuen, Delacroix war nicht weit davon entfernt, die Zeichnung als Nebensache zu vernachlässigen und der Farbe eine übertriebene Wichtigkeit beizumessen. Hinter ihnen drängte und stürmte das Gefolge, teils den Lehren des Meisters blind gehorchend, teils die Prinzipien beider in vernünftige Verbindung zu bringen suchend.

Die bedeutendsten Werke der offiziellen Maler dieser Zeit finden wir im Louvre und in Versailles. Ludwig Philipp suchte sich dadurch populär zu machen, daß er im Gegensatze zu seinem legitimen Vorgänger, von dem die ganze Zeit der Revolution und des Kaiserreiches einfach ignoriert wurde, den bonapartistischen Waffenruhm offiziell verkünden und verherrlichen ließ. Und damit noch nicht genug, ließ er überhaupt alle Ruhmestaten der Franzosen auf großen Bildern darstellen

und räumte ihnen das weitläufige Schloß zu Versailles als nationale Ruhmeshalle ein. Wir erleben also die merkwürdige Tatsache, daß unter der Regierung eines Fürsten, den wir zu den spießbürgerlichsten und friedliebendsten zu rechnen pflegen, die offizielle Kunst nur noch waffenklirrend einherschritt.

Der Eindruck, den diese kriegerische Kunst einer friedlichen Zeit in dem Schlosse von Versailles macht, ist niederdrückend. In endlosen Sälen folgen

Abb. 21. Tod der Königin Elisabeth von England, von Delaroche.

die Riesenbilder aufeinander, eines immer öder und langweiliger als das andere, unter hundert kaum eines, welches in einer Kunstgeschichte Erwähnung verdient. Die allermeisten sind nichts weiter als nichtssagende Kostümbilder, wie sie jeder Theaterschneider hätte fertigbringen können. Es wäre deshalb eitel Zeit- und Raumverschwendung, wollte man die Larivière, Féron, Fragonard, Couder, Alaux, Heim, Franque, Mauzaisse, Bouchot u. s. w., welche diese Räume ausgeschmückt haben, einzeln besprechen. Im besten Fall kann man ihre Schlachten- und Geschichtsbilder als leidliche Illustrationen gelten lassen, mit wirklicher Kunst

haben sie wenig zu schaffen. Der beliebteste und geschätzteste Maler der hübsch zu Hause bleibenden und dem Getöse der „weit hinten in der Türkei“ oder in grauer Vergangenheit aufeinander schlagenden Völker mit Entzücken lauschenden braven Bourgeoisie jener Biedermaierzeit war Horace Vernet (1789—1863), der Sohn und Enkel zweier bekannter Maler. Im Jahre 1898 veranstaltete man in der Pariser Kunstakademie eine Ausstellung der Werke dieser drei Meister, worin die seiner Zeit am meisten bewunderten Arbeiten des jüngsten von ihnen wieder einmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Wenn die Veranstalter dieser Ausstellung gehofft hatten, den gesunkenen Ruf der Vernets dadurch heben zu können, so hatten sie sich sehr getäuscht. Die Häfen und Marinen Josef Vernets sind zwar nicht schlechter als das Mittelgut derartiger Malerei des 18. Jahrhunderts, Karl Vernet ist interessant, weil er uns einen Blick in das häusliche Leben und in das Straßentreiben zur Zeit der Revolution und des Kaiserreiches thun läßt, aber Horace Vernet, der berühmteste von den dreien, fiel auf dieser Ausstellung gänzlich durch, vielleicht gerade deshalb, weil er seiner Zeit so sehr berühmt war und man sich aus diesem Grunde wenigstens einige Befriedigung von ihm versprach. Aber er ist ein leerer Kostümier, ein oberflächlicher Uniformenschneider, der keinen Augenblick ein tieferes Interesse zu wecken vermag. Man begreift nicht, wie dieser mittelmäßige Maler jemals so hoch geschätzt werden konnte und neigt fast dazu, die Geschichte seines einstigen Ruhmes für ein Märchen zu halten. Angetan in Generalsuniform folgte er den französischen Truppen nach Algerien, und diese Uniform hatte ihn wirklich fast in einen General verwandelt, dergestalt, daß er sich für einen großen Strategen hielt und seine militärischen „Kollegen“ als Fachmann tadelte und lobte. Vielleicht war er wirklich ein strategisches Genie: malerische Genialität besaß er jedenfalls nicht. In Versailles befinden sich wohl zwanzig große Bilder von ihm, darunter die riesige Erstürmung der Smala, eigentlich ein ganzes Panorama, das sich in zwanzig oder dreißig Episoden zerlegen läßt, die nur durch den Rahmen zusammen gehalten werden. Die kolossale Leinwand, die rund tausend Quadratfuß mißt, erinnert an die Karikatur, welche den berühmten Soldatenmaler auf einem galoppierenden Pferde darstellte, an einer kilometerlangen Leinwand vorüberstürmend und so im schnellsten Laufe sein Bild malend. Die biblischen und historischen Gemälde Vernets im Louvre sind vielleicht nicht ganz so langweilig wie seine Schlachtenbilder, aber vermutlich haben sie das nur ihrer geringeren Größe zu verdanken. Adolf Ivon und Isidor Pils, die neben Vernet die Säle von Versailles mit großen Darstellungen aus den Kriegen Napoleons III. in Italien und in der Krim füllten, interessieren den heutigen Beschauer nicht mehr als ihr berühmterer Genosse.

Der Schwiegersohn Vernets, Paul Delaroche (1797—1856) war kaum weniger geschätzt, obgleich er sich ein anderes Gebiet erwählt hatte. Er war der Maler der dramatischen und mehr oder weniger schauerlichen Todesfälle, der historischen Hintertreppenromane, und obgleich uns heute sein Lord Strafford im Kerker, sein von den Soldaten Cromwells gepeinigter König Karl I., seine mit verbundenen Augen vor dem Richtblock knieende Jane Grey, seine Ermordung des Herzogs von Guise und seine den Meuchelmörder erwartenden Söhne Eduards ebenso

kalt lassen wie die Soldaten Vernets, so fanden sie doch selbst bei seinen kunstsinnigen Zeitgenossen Verständnis und Bewunderung. Heinrich Heine widmet ihm in seiner Besprechung des Salons von 1831 mehr Raum als Delacroix und ist weit entzückter von jenem als von diesem. Tiefer als Delaroche aber weniger geschickt in der Komposition seiner figurenreichen Historien ist Robert Fleury (1797—1890), dessen Colloquium von Poissy bei näherem Hinschauen eine Fülle ideen- und gedankenreicher Einzelheiten enthält, so wenig auch das Gesamtbild erwärmen kann. Freilich war er noch weniger als Delaroche ein wirklicher Maler, und seine Bilder zielen nicht sowohl auf künstlerische Befriedigung des Beschauers ab als auf

Abb. 22. Religionsgespräch zu Poissy, von Robert Fleury.

die Verteidigung gewisser Wahrheiten und die Anregung bestimmter Gedanken. Er ist weniger Maler als Historiker und Protestant. Ary Scheffer (1795—1858) war ganz mit deutscher Sentimentalität und Gartenlaubenromantik angefüllt; seine Apostel und Heilande sind die unverkennbaren Brüder seiner Gretchen, Leonoren und Mignons, eine weiche, rührselige und kraftlose Gesellschaft, nicht ohne Poesie, aber zu traumhaft und rückenmarklos, um heute andern als Leuten mit Backfischgeschmack zu gefallen. Komposition, Zeichnung und Farbengebung sind bei ihm ebenso sentimental und banal wie seine Ideen. Die beiden Brüder aus Offenbach, Alfred (1800—1837) und Tony Johannot (1803—1852), die ebenfalls an der Ausschmückung der Versailler Säle arbeiteten, Eugen Deveria (1805—1865) und andere, denen Victor Hugo und Theophil Gautier begeisterte Lobeshymnen sangen, sind ebenso verblaßt und vergessen wie ihre bisher genannten Zeitgenossen. De-

verias große Geburt Heinrichs IV. im Louvre, die einst zu den Meisterwerken aller Zeiten gerechnet wurde, mutet uns heute wie ein ödes großes Kostümbild an, wofür wir seit Piloty keinen Sinn mehr haben. Franz Josef Heim (1787—1865) mit seiner Preisverteilung eines Salons unter Karl X., Martin Drölling (1786—1851), dessen beste Arbeit ein Paulus auf dem Wege nach Damaskus in der Kirche St. Sulpice

Abb. 23. Heilige Monika und heilige Augustinus, von Scheffer.

ist, Jean Gigoux (1806—1894), dessen Tod Leonardos da Vinci und dessen Kleopatra dereinst Aufsehen machten, Thomas Couture (1815—1879), dessen römische Orgie einige Jahre lang für ein neben Paul Veronese und Rubens sehenswertes Meisterwerk galt, Emil Signol, dessen Werke in St. Sulpice und anderen Pariser Kirchen zu sehen sind, der Kieler Heinrich Lehmann, Josef Court, dessen „Tod Cäsars“ im Salon von 1827 Bewunderung erregte, August Couder, der ein paar korrekte Arbeiten in Versailles hat, Blondel, der einige Decken im Louvre aus-

Abb. 24. Der Abend (Die entschwindenden Illusionen), von Gleyre.

gemalt hat, Picot, Philippoteaux, Leon Cogniet, Leon Benouville, dessen Hauptwerk der Tod des hl. Franz von Assisi ist, Dominik Papety, der Schilderer der sozialistischen Ideen Fouriers, Gleyre, dessen Louvrebild „Verlorene Illusionen" hundertmal kopiert worden ist, ohne daß sein Urheber dadurch bekannt geworden wäre, Glaize, der die Geschichte der Menschheit mehr als Denker denn als Maler kommentierte, Louis Boulanger, der Lithograph der romantischen Dichter und der Maler des zum Tode geführten Bailly, Mazeppas und des Triumphes Petrarcas, der von den warmen Kolorationen Tizians und Correggios beeinflußte Porträtist Gustav Ricard, Octave Tassaert, der im Jahre 1874 Selbstmord beging, nachdem

Abb. 25. Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, von Robert.

er sich zuerst als Religionsmaler, dann als Schilderer der Armen und Elenden einen Namen gemacht hatte, Gendron, Philipp Rousseau, der Bruder des Landschafters, Baron, Duveau, Hamon und andere gehören zu den Vertretern der mehr oder weniger offiziellen und akademischen Kunst aus der Zeit des Bürgerkönigtums und des Kaiserreiches. Einige von ihnen haben bis zum Ende des Jahrhunderts gelebt, und der Einfluß ihrer Kunst ist in der Akademie heute noch so lebendig, daß die Arbeiten der um den Rompreis werbenden Kunstschüler sowohl als auch die „großen Maschinen", welche die Spezialität des Salons der Société des Artistes français ausmachen, durchaus ihren Stempel tragen, dergestalt, daß man dieser Liste der offiziellen französischen Maler von 1830—1870 einen langen Schwanz von heutigen Künstlern anhängen könnte, die Fleisch von ihrem Fleische und Geist von ihrem Geiste sind.

Gegen die offizielle Kunstanschauung, welche weniger nach dem Wie als nach dem Was fragte und von vornherein die Geschichtsmalerei für den eines großen Geistes einzig würdigen Zweig der gesamten Kunst erklärte, traten in den dreißiger Jahren die ersten Bauernmaler auf. Sie zogen gegen die Theaterrömer Davids, Guérins und Lethières zu Felde, indem sie ihre Theateritaliener aufmarschieren ließen. Das nannte man damals Realismus, Naturwahrheit und Wirklichkeit. Theophil Gautier und Heinrich Heine stimmten ihre begeistertsten Hymnen an, als Leopold Robert (1794—1835) seine italienischen Schnitter, seine Hirten, seine Fischer und Bettler ausstellte, als Viktor Schnetz mit seinem Gelübde an die Madonna erschien und Ernst Hebert, Franz Montessuy, Benjamin

Abb. 26. Der Vater des Künstlers, von Trutat.

Ulmann und andere ihrem Beispiele folgten. Und heute steht für uns diese gepriesene Wirklichkeit an Unwahrheit durchaus neben den Römern Davids, so sehr haben sich inzwischen unsere Ansichten geändert. Eine Lehre, die wir bei der Beurteilung neuer Strömungen in der Kunst beachten sollten.

Im Anschluß an diese Schilderer des italienischen Landlebens seien die Elsässer Gustav Brion, Charles Marchal und Gustav Jundt genannt, welche unter dem zweiten Kaiserreiche die Sitten ihrer Landsleute zum Gegenstande ihrer Gemälde machten. Brion (1824—1877) ist bei weitem der bedeutendste von ihnen, und seine elsässischen Hochzeiten, Wallfahrten, Beerdigungen und sonstigen Anekdoten wurden durch die vervielfältigenden Künste auch in Deutschland allgemein bekannt.

Die meisten in diesem Abschnitte genannten Künstler haben auch Porträts gemalt, und als löbliche Porträtisten ihrer Zeit seien noch Belloc, Winterhalter,

Dubufe, Carivière und Felix Trutat genannt, die beiden letzteren als junge Männer gestorben und erst durch die Zentenale von 1900 bekannt geworden. Von dem in Dijon geborenen und im dortigen Museum gut vertretenen Trutat war außer zwei überaus kräftigen und plastischen Porträts eine auf einem Divan hingestreckte nackte weibliche Figur ausgestellt, eine ganz vorzügliche Arbeit, die seither ihren gebührenden Platz im Louvre gefunden hat.

Die besten Vertreter der lebendig blühenden Volkskunst jener Zeit aber findet man nicht in den Katalogen der damaligen Salons, sondern in den illustrierten

Abb. 27. Heimkehr des Soldaten, von Bellangé.

Blättern und den Lithographienmappen. Neben dem offiziellen Schlachtenmaler Horace Vernet beschäftigten sich drei Künstler mit Soldaten und Krieg, die weit über dem fixen Uniformschneider Vernet stehen. Hippolyt Bellangé (1800—1866) ist der eigentliche Begründer der heutigen offiziellen französischen Schlachtenmalerei, und sowohl Meissonier und Detaille, als auch Neuville gehen auf ihn zurück. Indessen ist Bellangé weder als Maler, noch als Zeichner sehr bedeutend. Was ihn auszeichnet, ist lediglich die lebendige Frische und das liebevolle Verständnis, welches er dem Soldaten entgegenbringt und womit er seine Bilder auffaßt und darstellt. Trotz oder vielleicht gerade wegen ihres bescheidenen Maßstabes machen die zahlreichen Arbeiten Bellangés im Museum von Versailles einen sympathischen

Eindruck, der den meisten der dortigen großen Bilder völlig abgeht. Nikolaus Toussaint Charlet (1792—1845) erfreute sich der Freundschaft und Achtung seines Kameraden Delacroix, der in einem fast zwanzig Jahre nach dem Tode Charlets erschienenen Aufsatze schrieb: „Charlet steht an der Spitze einiger Zeitgenossen,

Abb. 28. Vor der Kantine, von Charlet.

welche Frankreich mit Ruhm bedecken, ohne daß ihnen die Mitwelt jene Achtung entgegenbrächte, welche ihnen die Nachwelt nicht versagen wird." Charlet zeichnete sich durch die Leichtigkeit aus, womit er seine Lithographien und Oelgemälde improvisierte; gerade diese Leichtigkeit der Arbeit verführte ihn häufig zu Fehlern, deren größter ein starker Mangel an Kompositionstalent ist. Seine Bilder sind fast immer nur Bruchstücke, die er der Wirklichkeit ohne weiteres entnommen hat. Sie haben den großen Vorzug der Frische, welche aus der unmittelbaren Ueber-

tragung entsteht, und außerdem ist Charlet kein Kostümmaler, der die Knöpfe der Uniformen zählt, sondern ein gemütvoller Beobachter und Erzähler, der uns die Gefühle und Seelenregungen des Soldaten enthüllt. Derselbe goldene Humor, der seinen Premier Coup de feu und viele andere bekannte Lithographien durchweht, findet sich auch in seinen Volkstypen, Schulkindern und Gassenjungen. In seinen beiden Gemälden Waterloo und der Episode vom Rückzug aus Rußland, die in der Weltausstellung 1889 zu sehen waren, schwingt er sich zu wahrhaft epischer Größe auf. August Maria Raffet (1804—1860), dessen Denkmal seit einigen

Abb. 29. Der alte Soldat, von Raffet.

Jahren vor dem Louvre, gegenüber Meissonier und nicht weit von Velasquez steht, hat gleich Charlet nur wenig gemalt; sein Lebenswerk findet sich in seinen Lithographien, Radierungen und Zeichnungen, die fast ohne Ausnahme der napoleonischen Legende gewidmet sind. Eine der bekanntesten seiner an die Zahl tausend heranreichenden Lithographien ist die von dem deutschen Dichter J. C. von Zedlitz inspirierte nächtliche Heerschau, ein in seiner großartigen Einfachheit außerordentlich packendes Blatt. Detaille, der in seinem „Traum" im Luxembourgmuseum eine ähnliche Idee darzustellen versucht hat, zeigt am besten, wie turmhoch Raffet über den beliebtesten heutigen Soldatenmalern steht. Sein nicht viel mehr als handgroßes Blatt ist ebenso großartig und ergreifend, wie Detailles Riesenbild öde und nichtssagend ist.

Da uns Charlet und Raffet zur Lithographie geführt haben, sei diesem Zweige der Kunst, ohne dessen Berücksichtigung jede Geschichte der französischen Kunst von 1820—1850 lückenhaft wäre, hier ein kurzer Abschnitt gewidmet. Fast alle bisher genannten Künstler hatten sich dem neuen Kunstverfahren zugewendet, und den bedeutendsten von ihnen, wie Géricault und Delacroix, verdanken wir ansehnliche Serien von Lithographien. Géricault hat in England Volkstypen, Pferde, Boxer, Bettler u. s. w. lithographiert, denen sich später in Frankreich zahllose Tierstudien u. s. w. anschlossen; und Delacroix verstand es, seine Löwen und Tiger ebenso kraftvoll und

Abb. 30. Kämpfende Pferde, von Géricault.

farbig auf Stein zu zeichnen, wie er sie auf die Leinwand malte. Gleich diesen beiden wußte auch der in Paris lebende Engländer Bonington, auf dessen und Constables Einfluß sich vielfach die spätere Entwickelung der französischen Landschaft zurückführen läßt, durch die Nüancierung von Schwarz und Weiß koloristisch höchst wirksame Lithographien zu schaffen. Neben diesen Riesen bewegte sich die bescheidene Masse kleiner Leute, die sich zu Illustratoren des sie umwogenden Lebens gemacht hatten. Boilly, den wir schon als Illustrator der Revolution und des Kaiserreiches kennen gelernt haben, hat zahlreiche humoristische Lithographien geschaffen, Pigal schilderte als ein moderner Callot die Sänger und Bettler der Straßen, Travies schuf den buckligen Hallunken Mayeux, der Jahrzehnte lang den Typus einer ganzen Klasse repräsentierte, wie es später Daumiers Robert Macaire wurde. Neben

Traviès arbeiteten die Karikaturisten und Sittenschilderer Grandville, Henri Monnier, der Erfinder des immer noch lebendigen Monsieur Prudhomme, der malitiöse Gavarni, dessen Thomas Vireloque eine bleibende Figur geworden ist, und endlich der Riese Honoré Daumier, dieser gewaltige Künstler, der aus der Menge seiner Zeitgenossen hervorragt wie ein mächtiger Eichbaum aus dem niedrigen Gehölz.

Daumier wurde Zeit seines Lebens als Karikaturist und Illustrator über die

Abb. 31. Thomas Vireloque, von Gavarni.

Achseln angesehen. Er gehörte nicht zur hohen Kunst, so wenig wie der Journalist zur Literatur gehört. Man behandelte ihn etwa, wie man früher den Hofnarren behandelt hatte. Langweilige Tröpfe, leere Köpfe und aufgeblasene Nichtskönner wurden diesem großartigen Genie vorgezogen, oder vielmehr: es fiel keinem Menschen ein, den Spaßmacher Daumier jemals mit so großen Meistern wie Scheffer und Vernet, Cogniet und Robert Fleury in Vergleich zu stellen. Und doch ist Daumier einer von dem halben Dutzend ganz großer Künstler, welche Frankreich im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Die ziemlich vollständige Ausstellung

seiner Werke, die man im Jahre 1898 in der Halle der Nationalen Kunstschule veranstaltete, öffnete dem Publikum erst die Augen und zeigte ihm, daß Daumier an wuchtiger Plastik und kraftvoller Bewegung seiner Figuren nur mit dem Allergrößten, mit Michelangelo, verglichen werden kann, während er an scharfer Charakteristik vielleicht einzig und unübertroffen dasteht. Seine Volkstheater, seine Advokaten, seine badenden Jungen, seine Männer und Frauen aus allen Ständen des Volkes sind ebenso großartige Synthesen des in den geschilderten Klassen maßgebenden Geistes, wie sie sich durch Kühnheit, Kraft und Leidenschaft der technischen Wiedergabe auszeichnen.

Abb. 32. Der französische Minister Guizot 1848, von Daumier.

Abb. 33. Das Bad der Diana, von Corot.

Fontainebleau und die heutige Landschaft.

Während Deveria und Delaroche, Scheffer und Vernet ihre Riesenbilder mit Uniformen und Kostümen anfüllten, erblühte ganz in abgeschiedener Stille diejenige „Schule" des 19. Jahrhunderts, die mit den Rokokoleuten um Watteau und Boucher in der Kunstgeschichte den dauerndsten Ruhm Frankreichs ausmachen wird. In dem herrlichen Walde von Fontainebleau siedelte sich mit Corot und Rousseau an der Spitze eine Künstlerkolonie an, deren Ruhm trotz des reklameschaffenden Tamtamlärmens späterer Richtungen immer noch im Steigen ist. In ganz Frankreich und vielleicht in der ganzen Welt läßt sich kein schönerer Aufenthalt für den Landschafter denken als der Wald von Fontainebleau: man findet in ihm stolzen Hochwald, dessen hundertjährige Bäume grüne Dome mit mächtigen Säulen, luftigen Gewölben, zierlichen Fialen und wucherndem Maßwerk bilden, undurchdringliches Gestrüpp, geheimnisvolles Dickicht; schneeige Birken leuchten zwischen finstern Tannen hervor, knorrige Eichen und glatte Buchen mischen die verschiedenen Schattierungen ihres Laubes, sumpfige Waldwiesen, silberne Weiher und mit phantastischen Riesenblöcken übersäete Steinwüsten unterbrechen den Baumwuchs, und einfache Landleute bestellen die fetten Aecker am Waldessaum. Da ist die heroische Landschaft, das mysteriöse Zwielicht des Dickichts, die gespenstergleich aus dem Waldesschatten hervorleuchtende weiße Birke, die neckische Nixe und die elegische Nymphe, der pflügende Bauer, das scheue Reh, die murmelnde Quelle, das Irrlicht am Sumpfe und der im nächtlichen Sturme einherrasende wilde Jäger.

Die Landschaft war schon vor Corot von französischen Malern des 19. Jahrhunderts gepflegt worden, und einige dieser Vorläufer hatten sich auch schon von den Lehren Winckelmanns und von den Beispielen Poussins und Claude Lorrains freigemacht. Die Ansichten von Meudon, Saint-Cloud und Saint-Germain, die Louis Moreau am Ende des 18. Jahrhunderts malte, hatten zum mindesten den großen Vorzug, keine im Atelier komponierten Bilder nach dem Rezepte der „heroischen" Landschaft zu sein. Die breiten weißen Landstraßen, die Bauernhöfe mit ihren Gänsescharen und die Herbergen an der Landstraße von Louis de Marne und die Montmartremühlen von Georges Michel zeigten bereits den Weg, der die Waldbewohner von Fontainebleau über Hobbema und Ruysdael zur Natur selber

Abb. 34. Der Morgen, von Corot.

führte. Aber der Großmeister der damaligen Landschaftsmalerei, Henri Valenciennes (1750—1819), wandelte ganz in den Pfaden Lorrains und verdammte die holländische Landschaft nicht nur durch seine Gemälde, sondern auch in seinen schulmeisterlichen Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils sur le genre du paysage, die er im Jahre acht der Republik veröffentlichte. Darin verlangt dieser Zeit- und Gesinnungsgenosse Davids, der Maler müsse die Landschaft durch die Brille Sapphos, Theokrits und Virgils betrachten, mit Ossian die Felsen erklettern und mit Ixion und Sisyphus in die Unterwelt hinabsteigen. Der treueste Schüler dieses Malers, Achill Etna Michallon (1796—1822), wurde der Lehrmeister Corots, und dieser klassische Einfluß, der so den Meister von Fontainebleau und Ville d'Avray mit Poussin und Lorrain verbindet, ist in vielen seiner Arbeiten zu spüren.

Von den Anhängern dieser idealen Richtung in der Landschaftsmalerei, die sich auch neben den Leuten von Fontainebleau noch behauptete, sind zu nennen: Viktor und Eduard Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny, Paul Flandrin, Alexander Desgoffe u. s. w., lauter Leute, die durch den eklatanten Sieg Barbizons so in Vergessenheit geraten sind, daß bei der Nachricht von dem erst zu Anfang 1902 erfolgten Tode Paul Flandrins selbst in den Kreisen der Pariser Künstler und Kritiker niemand wußte, um wen es sich handelte.

Nach Georg Michel (1763—1843) trat Paul Huet (1804—1869) an die Spitze der „intimen" Landschafter. Von Camille Corot (1796—1875), der doch acht Jahre älter war als Huet, hörte man damals noch nichts: sein Vater, ein praktischer Geschäftsmann, wollte von den künstlerischen Neigungen des Sohnes nichts wissen und hielt ihn bis zum reifen Mannesalter unter strenger Aufsicht und Vormundschaft. Huet hat etwas von der theatralischen Leidenschaftlichkeit der Romantiker; er sucht seine Stoffe mit Vorliebe in dramatischen Naturereignissen, in Stürmen, Ueberschwemmungen und Gewittern, aber niemals läßt er seiner Phantasie die Zügel schießen, sondern selbst in seinen romantischsten Gemälden bleibt ihm die Naturwahrheit Hauptsache. Neben Huet müssen genannt werden: de la Berge (1807—1842) mit seinem getreu nach der Natur kopierten Sonnenuntergang im Louvre, Camille Roqueplan (1800—1855) mit seinen an Bonington und die Holländer erinnernden holländischen Ebenen und den Ansichten aus der Umgegend von Paris, Louis Cabat (1812—1893), der in seinen alten Tagen zum streng akademischen Lehrmeister wurde, nachdem er in den dreißiger Jahren mit seinen prächtigen Ansichten von Ville d'Avray, mit dem normännischen Gemüsegarten und dem Garten von Beaujon Sturm gegen die Akademie gelaufen hatte, Camille Flers (1802—1868), der sich nach einem abenteuerlichen Leben in dem reizenden Tale der Aumance niederließ und zum poetischen Sänger der blühenden Apfelbäume der Normandie wurde, und Eugen Isabey, der nicht nur Landschaften malte, sondern gleich Camille Roqueplan zahlreiche historische Kostümbilder leichten Inhaltes geschaffen hat, und der mit Theodor Gudin (1802—1880) lange Zeit der gefeiertste Marinemaler Europas war, um gleich Gudin seinen eigenen Ruhm zu überleben und gegen das Ende seines Lebens vergessen zu werden.

Größer als die genannten alle an poetischem Empfinden, liebevollem Verständnis und künstlerischem Erfassen der Natur und auch an technischer Malkunst ist Camille Corot, den wir schon lange hätten nennen müssen, wäre er den üblichen Gang des Malers durch die Akademie gegangen. Erst als er sechsundzwanzig Jahre alt war, gestattete ihm sein Vater, die Schreibstube und den Kaufladen zu verlassen und im Atelier Michallons die Malkunst zu erlernen. Michallon starb im nämlichen Jahre, und Corot suchte jetzt Rat bei Jean Victor Bertin, einem fanatischen Klassiker nach dem Herzen Valenciennes'. Vier Jahre ackerte Corot hier Virgil und Theokrit ab, dann begab er sich nach Italien, wo er in seinen ersten Arbeiten zwar äußerlich noch die klassischen Prinzipien beachtet, innerlich aber, was Verständnis und Auffassung der Natur anlangt, schon ganz frei und unabhängig dasteht. Die Bilder aus dieser seiner italienischen Zeit sind im Publikum weniger bekannt als die seiner letzten Periode entstammenden Ansichten aus dem

Walde von Fontainebleau und der Umgegend von Ville d'Avray. Erst die beiden letzten Weltausstellungen haben uns den italienischen Corot in seiner hellen Schönheit und heiteren Klarheit gezeigt, indem sie uns gleichzeitig auf den bis dahin unbeachtet gebliebenen großartig feinen Figurenmaler und koloristischen Feinschmecker aufmerksam machen. Am bekanntesten ist er durch seine später in Fontainebleau und Ville d'Avray gemalten silbergrauen, verschwommenen Traumstimmungen geworden: am silbernen Himmel zitterndes Weidenlaub, ein grauer Weiher, davor ein Faun oder eine Nymphe, deren rotes Gewand einen lebhaften, harmonischen Fleck in dem allgemeinen Silbergrau macht. So sehen seine italienischen Bilder

Abb. 35. Das Schloß von Wagnouville, von Corot.

nicht aus. Hier sind wir nicht in der grauen Dämmerung des Morgens, sondern im hellen Tageslichte, wo Hirten und Bäuerinnen die Ansichten von Rom, Frascati und Tivoli, vom Nemisee und von der Campagna beleben. Aber hier wie dort durchdringt und beseelt ihn die hingebendste und rührendste Zuneigung zur Natur, der zu Liebe er sich jeden Morgen beim ersten Grauen des Tages erhob, pour courtiser la belle dame, wie er zu sagen pflegte. Er selbst hat in einem Briefe an Julius Dupré sein Tagewerk geschildert:

„Am frühen Morgen steht man auf, um drei Uhr, vor der Sonne; man setzt sich am Fuße eines Baumes, man schaut sich um und wartet. Zuerst sieht man nicht viel. Die Natur gleicht einem grauen Leintuche, worauf sich kaum die Profile einiger Massen abzeichnen: alles duftet, alles bebt im erfrischenden Luftzug

des kommenden Tages. Bing! Die Sonne wird hell, . . . sie hat noch nicht den Schleier zerrissen, wohinter sich die Wiese, das Tal, die Hügel des Horizontes verbergen . . . Die nächtlichen Dünste schweben noch wie Silberflocken über dem matten grünen Grase! Bing! . . . Bing! . . . Ein erster Sonnenstrahl . . .

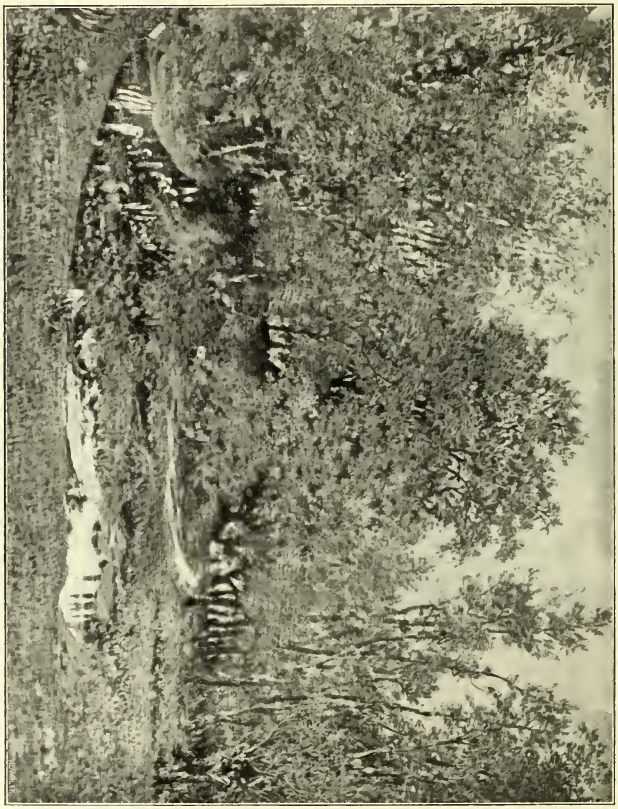

Abb. 36. Waldlandschaft von Rousseau.

ein zweiter Sonnenstrahl . . . Die kleinen Blümchen scheinen freudig aufzuwachen . . . Ein jedes von ihnen hat seinen glitzernden Tautropfen . . . Die zarten Blätter zittern in der Morgenluft . . . Im Gebüsche zwitschern unsichtbare Vögel . . . Es scheint, als ob die Blumen ihr Morgengebet sprächen . . . Die Liebesgötter schweben auf Schmetterlingsflügeln über die Wiese und lassen das hohe Gras in

sanften Wellen schwingen . . . Man sieht nichts . . . Alles ist da . . . Die ganze Landschaft liegt hinter dem durchsichtigen Nebelschleier, der steigt und steigt, aufgesogen von der Sonne, und der schließlich alles enthüllt, die Silberzunge des Baches, die Wiesen, die Bäume, die Hütten, die fliehende Ferne. Endlich unterscheidet man alles, was man anfänglich vermutete — — — —"

Abb. 37. Die Holzfäller auf der Insel Croissy (le „Massacre des Innocents"), von Rousseau.

Ich breche mit Bedauern ab. Der ganze, viele Seiten lange Brief verdiente wörtliche Mitteilung, denn keine Beschreibung seiner Bilder könnte von Corots Kunst eine bessere Vorstellung geben als diese seine eigenen Worte, deren Poesie dem Zauber seiner Malerei am besten gerecht wird. Und aus seinen Worten geht

auch das Geheimnis seiner schier unheimlichen Arbeitskraft hervor, die es ihm ermöglichte, so viele Gemälde hervorzubringen, daß ihm die Händler der Rue Laffitte noch heute um der den Marktpreis beeinträchtigenden Menge seiner Werke willen gram sind. Corot war kein Kopist der Natur, sondern ein Dichter, er malte die Bäume nicht, wie er wußte, daß sie sind, sondern wie sie zu sein scheinen, wie sich ihre Masse mit der umgebenden und einhüllenden Atmosphäre verbindet; er gab den Eindruck des wimmelnden Laubes, ohne die Blätter zu zählen und einzeln abzumalen; er suchte und fand den Gesamteindruck, ohne seine Zeit mit Einzelheiten zu verlieren. Er malte nicht einen Baum oder einen Weiher, sondern er schilderte die geheimnisvolle Poesie der Waldeseinsamkeit, und hierin ist ihm von den Neuern niemand gleichgekommen. Es sei noch erwähnt, daß er nicht nur Staffeleibilder gemalt, sondern auch Säle und Kirchen ausgeschmückt hat. Die besten dieser dekorativen Arbeiten befinden sich in der Taufkapelle der Kirche Saint Nicolas-du-Chardonnet. Sie zeigen die Taufe Christi im Jordan und die Heilung eines Blinden. Bei beiden ist die an den heroischen Stil Poussins und Lorrains erinnernde Landschaft die Hauptsache, aber auch die Figuren wirken trotz ihrer Mängel ausgezeichnet, weil sie aufs feinste in das Gesamtbild eingepaßt sind. Einzeln betrachtet geben sie zu mancherlei Ausstellungen Anlaß.

Abb. 38. Bauer beim Umgraben, von Millet.

Corot wurde Zeit seines Lebens von der offiziellen Kunst mißachtet. Das Institut wählte ihn nicht zum Mitgliede, und die beiden Male, wo er für die Ehrenmedaille des Salons vorgeschlagen war, wurden ihm Leute vorgezogen, welche folgsam im ausgetretenen Geleise der akademischen Lehren marschierten (Cabanel im Jahre 1865 und Gérôme 1874). Gleich ihm wurde auch Theodor Rousseau (1812—1867) in den Bann der akademischen Kunst gethan. Während Corot, wie wir gesehen haben, von Poussin und Lorrain ausging, läßt sich Rousseau direkt auf Ruysdael und Hobbema zurückleiten. Nachdem er mehrere Jahre lang mit einfachen und stimmungsvollen Landschaften aus der Auvergne und aus der Umgegend von Paris im Salon unbeachtet geblieben war, kaufte ihm der Herzog von Orléans seinen im Jahre 1834 ausgestellten „Waldessaum bei Compiègne“ ab, und die Jury sah sich dadurch sehr gegen ihren Willen genötigt, dem Künstler eine dritte Medaille zuzusprechen. Später rächten sich die Herren von der Akademie,

indem sie überhaupt keine Arbeit Rousseaus mehr in den Salon aufnahmen. Daran waren allerdings nicht nur seine künstlerischen, sondern hauptsächlich seine politischen Anschauungen schuld. Gleich Daumier war Rousseau ein überzeugter und begeisterter Republikaner und machte kein Hehl aus seinen revolutionären Ideen. Als diese

Abb. 39. Der Aufbruch zur Arbeit, von Millet.

Ideen dann endlich in der Revolution von 1848 wenigstens auf einen Augenblick gesiegt hatten, erschien auch Rousseau wieder im Salon, dessen Türen ihm jetzt weit geöffnet waren. Indessen kehrte damit das Glück nur vorübergehend in Barbizon ein, wo Rousseau wohnte. Nur auf Augenblicke wurde er mitunter der dringenden materiellen Not entrissen, die ihn Zeit seines Lebens belagerte, ohne jemals seine

künstlerischen Bestrebungen hemmen oder trüben zu können. Rousseaus Bilder, die nach seinem Tode den Händlern Millionen eingetragen haben, gingen bei seinen Lebzeiten zu Spottpreisen weg. Ein einzigesmal, und das mehr um seiner politischen Ueberzeugungen willen, als wegen seiner Kunst, erhielt er einen offiziellen Auftrag und verkaufte eine Waldlandschaft bei Sonnenuntergang an die Regierung für 4000 Franken — im Revolutionsjahre 1848. Sonst mußte er sich mit weit geringeren Preisen begnügen: im Jahre 1850 versteigerte er dreiundfünfzig Bilder für 15700 Franken, und von dieser Summe wurde die Hälfte von den Händlern

Abb. 40. Angelus, von Millet.

für Kommissionen und sonstige Unkosten behalten; 1861 erhielt er bei der Versteigerung von fünfundzwanzig Bildern 37795 Franken, wovon ihm nach Abzug der Unkosten rund 15000 Franken verblieben. Kurz vor seinem Tode endlich kauften ihm die Händler Durand-Ruel und Brame alle seine Bilder, Skizzen und Studien (über achtzig) für 100000 Franken ab und machten damit eines der glänzendsten Geschäfte in der Geschichte des modernen Kunsthandels.

Der Ostrazismus, mit dem die Akademiker Rousseau verfolgten, gereichte seiner Kunst eher zum Vorteil als zum Nachteil. Er wurde dadurch fast menschenscheu und flüchtete sich in die Einsamkeit des Waldes, wo er gleich Corot vom frühesten Morgen bis zum letzten Schimmer des Tages die immer wechselnden Er-

scheinungen der Natur verfolgte. Nur selten bringt er in seinen Bildern eine menschliche Figur an, wenn er damit den Maßstab der Größe geben oder durch einen Farbenfleck, den ihm die Natur nicht liefert, die Harmonie des Bildes vervollkommnen will. Er zieht die kräftigen, energischen Farbentöne des Mittags dem diskreten Schleier des Morgens und Abends, wie ihn Corot liebt, vor und betätigt sich stets als starker Kolorist mit vollen Akkorden. Dies ist auch der Fall in seinen zahlreichen Zeichnungen, wo er mit Schwarz und Weiß allein die farbigsten Wirkungen hervorzubringen versteht. Wo bei Corot sanfte Traummelodien klingen,

Abb. 41. Schäferin, von Millet.

rauscht und braust bei Rousseau die hallende Stimme des Flur und Wald durchschreitenden Pan, dem Sonntagskinde allüberall in der Natur vernehmlich.

Neben Corot und Rousseau steht J. F. Millet (1815—1875), der erste, der im 19. Jahrhundert wirkliche Bauern malte. Wie Rousseau die klassische Landschaft vernichtete, so machte Millet den Theaterbauern von Schnetz und Robert, die noch im Jahre 1831 die allerhöchsten Lobsprüche Heines und Gautiers gefunden, hatten, endgültig den Garaus. Zum erstenmale wurden jetzt die Bewohner des Landes von einem Künstler dargestellt, der selber ein Bauernsohn war, in seiner Jugend das Vieh gehütet und den Acker bestellt hatte, Zeit seines Lebens in seinem Garten arbeitete, unter Bauern als Bauer lebte und die Gedanken und Sorgen

der Bauern verstand und kannte, weil er selber sie fühlte und erduldete. Trotzdem sind die Bauern Millets nicht der Wirklichkeit abgelauscht, wie wir sie später bei Courbet finden. Millet war zwar aufs engste mit der Scholle und ihren Bearbeitern verwachsen, aber bei alledem lebt ein Ideal in ihm, welches an die ge-

Abb. 42. Strand, von Dupré.

waltige Poesie der Patriarchen und Erzväter der Bibel, an die naive Frömmigkeit der primitiven Vlaamen erinnert. Er giebt uns niemals das genau aus der Wirklichkeit abgeschriebene Porträt irgend eines bestimmten Bauern, sondern er malt die Bauernseele, so wie er sie in seiner eigenen Brust vorfand. Daß er damit nicht die ganze Wirklichkeit giebt, scheint mir ausgemacht. Dazu war er ein viel

zu großer Künstler, eine zu starke Persönlichkeit. Seine Bauern haben etwas von der plastischen Wucht, der herben Schönheit und Größe Michelangelos, und in der monumentalen Auffassung der menschlichen Figur steht keiner dem großen Meister Daumier so nahe wie Millet. Dies ist am auffallendsten in seinen zahlreichen Zeichnungen und Pastellen, welche den größten Teil seines Lebenswerkes ausmachen. Gemalt hat er, angesichts seines hartnäckigen, unablässigen Bauernfleißes, nur wenig, und nicht viel mehr als hundert fertige Oelgemälde sind von ihm vorhanden. Er scheint selber gefühlt zu haben, daß die Technik der Oelmalerei sich zu seiner biblisch großen, wuchtigen und herben Art weniger eignete als die

Abb. 43. Heimtrieb zum Stalle, von Troyon.

Kohle und das Pastell. Hier erreicht er mit der denkbar größten Einfachheit die ergreifendsten und packendsten Wirkungen. Nachdem die Weltausstellung von 1889 bereits den Zeichner Millet zur gebührenden Höhe erhoben hatte, vollendete die Zentenale von 1900 dieses Werk, indem sie eine Anzahl Pastelle und Zeichnungen vorführte, die an künstlerischer Größe, Einfachheit und Kraft weit über den bekannten Oelgemälden Millets stehen. Der mit dem hohen Reklamepreis von 800000 Franken bezahlte Angelus hat bei weitem nicht den künstlerischen Wert der 1900 ausgestellten Zeichnung des am Abend heimreitenden Bauers, und im allgemeinen offenbart sich die grandiose Poesie Millets weit herrlicher in seinen Zeichnungen als in dem nach seinem Tode von der Spekulation in die Höhe getriebenen und den angeblich oder wirklich dafür gezahlten Riesenpreisen entsprechend weit überschätzten Oelgemälden des Künstlers. Von 1848 an bis zu seinem Tode

wohnte Millet in Barbizon in vertrautester Nachbarschaft mit Rousseau, mit dem er nicht nur die künstlerischen Anschauungen, die revolutionären Ideen gegen die offizielle Kunst der Akademieprofessoren, sondern auch die sozialistischen Gedanken teilte, die den hervorragendsten damaligen Künstlern Frankreichs gemeinsam waren.

Um Corot, Rousseau und Millet scharten sich zahlreiche Schüler und Genossen, und von 1840—1880 blieb der Wald von Fontainebleau das Hauptquartier der französischen Landschafts-, Bauern- und Tiermaler, bis dann in der neueren Zeit

Abb. 44. Waldlandschaft, von Diaz.

die Bretagne anfing, dem Walde seine in Marlotte und Barbizon hausenden Künstlerkolonien abspenstig zu machen und sie den Fischern und Bauern, den felsigen Gestaden, öden Heiden und belebten Märkten des nordwestlichen Zipfels Frankreichs zuzuziehen. Die bekanntesten der Künstler, welche man zu der Schule von Fontainebleau rechnen kann, sind Julius Dupré, Diaz, Troyon, Daubigny, Chintreuil, Jaque, Français, Rosa Bonheur, Breton. Julius Dupré (1812—1889) kämpfte wie sein Freund Rousseau sein ganzes Leben lang gegen die offiziellen Machthaber der Akademie und des Salons, und da er sich bei jedem neuen Ausstellungsversuche einen neuen Korb der Jury holte, verzichtete er endlich auf die Beschickung des Salons, lebte im Kreise gleichgesinnter Freunde, verkaufte seine Bilder, wenn

sich ein Liebhaber einstellte, und widmete sich ohne Rücksicht auf die Außenwelt, die er besser als Rousseau verachten konnte, da er Vermögen hatte, seiner Kunst. Er ist der Maler der Stille im Walde nach dem Sturme, der friedlichen Wiederkäuer auf feuchten Sumpfwiesen, der hohen Himmel, der glühenden Abendröte und

Abb. 45. Gehöft mit Reben, von Chintreuil.

des kühlen Morgengrauens. Konstantin Troyon (1810—1865) befolgte in den ersten zehn Jahren seiner Tätigkeit gehorsam die Regeln seiner akademischen Professoren, kam dann mit Roqueplan in Berührung, der ihn auf den neuen Weg brachte, und arbeitete schließlich ein paar Jahre im Walde von Fontainebleau. Aber erst nach einer Reise in Holland, wo er Albert Cuyp und Paul Potter kennen lernte, fand er seine eigentliche Bestimmung, und von da an belebte er alle seine

Landschaften mit Tieren, zumal mit Ochsen und Kühen. Während Corot, Rousseau und Dupré dem großen Publikum lange fremd blieben, wurde Troyon bald der Liebling der kaufkräftigen Amerikaner und Engländer, und diesen seinen Abnehmern

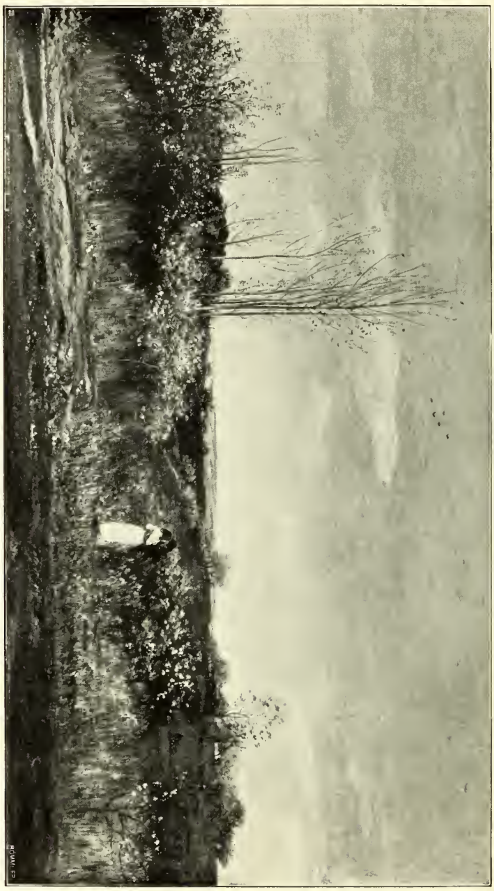

Abb. 46. Landschaft, von Daubigny.

zuliebe ließ er sich zu mancher Konzession verleiten, die von den genannten drei Künstlern mit Verachtung zurückgewiesen worden wäre. Schließlich ergab er sich ganz der Manier, und den meisten Arbeiten seiner letzten Jahre sieht man an,

daß sie nicht vor der Natur entstanden, sondern dem landläufigen Geschmacke zu Gefallen arrangiert sind.

Narziß Diaz de la Peña (1807—1876) liebt das geheimnisvolle Dunkel des Waldes, wo aus den düstern Schatten ein weißer Birkenstamm gespenstisch hervorleuchtet. Nur in den kleinen Bildchen dieser Art, die er direkt vor der Natur gemalt hat, ist er ganz er selbst, obschon man auch hier mitunter Rousseaus Einfluß spürt. Gewöhnlich aber belebt er seine Waldwege und Lichtungen mit einem märchenhaften Volke von Nymphen und Dryaden, die uns an Correggio und Prud'hon erinnern. Dabei ist er der eigenartigste und bedeutendste Kolorist aus der Schule von Fontainebleau, und manche seiner Bilder gleichen in ihrem glänzenden Farbensprühen den leuchtenden Raketenbouquets Monticellis, der wie Diaz nur durch den bezaubernden Reiz seiner Farbe wirkt. Anton Chintreuil (1814—1873)

Abb. 47. Heimkehr vom Felde, von Breton.

war der Schüler Corots, indessen suchen wir in seinen Arbeiten vergebens das nebelhafte Traumland des Meisters. Er verstand es, wo immer sich die Natur in einfacher Größe und Schönheit zeigte, diese Wirklichkeit mit Liebe und Verständnis wiederzugeben, ohne dabei die Phantasie zu Hilfe zu holen, wie Corot tat. Ebenso begnügte sich C. F. Daubigny (1817—1878) damit, die Poesie der Natur zu finden und ohne Umstände auf die Leinwand zu schreiben. Und wie Chintreuil gelingt es ihm, seinen Bildern die einfache und große Poesie mitzuteilen, welche die Natur selber ausströmt. Seine Flußbilder, seine blühenden Apfelbäume, seine Moräste und Weiher wie seine Waldesraine atmen den gleichen stillen, großen und ergreifenden Geist und verbinden die unmittelbarste Wahrheit mit der poetischsten Lyrik. Außer Oelgemälden hat er zahlreiche Radierungen mit den gleichen Vorzügen intimer Poesie geschaffen. Louis Français (1814—1897) ist ein gesunder, derber, beinahe nüchterner Landschafter, der die in der Natur gefundenen Motive mit ruhiger Sicherheit zusammenbringt. Julius Breton (geb. 1827) sieht die Natur

Abb. 48. Pflügende Ochsen, von Rosa Bonheur.

durch sanft geschliffene Brillengläser, und seine Bauernmädchen sind beinahe die Schwestern der italienischen Landleute Roberts. Der gleichen Gattung gehören auch die italienischen Bauern und die bretonischen Fischer an, die Franz Feyen-Perrin (1826—1888) bekannt gemacht haben. Karl Emil Jaque (1813—1894) ist durch seine Bauernhöfe mit Hühnern, Enten und Gänsen und mehr noch durch seine Schafställe bekannt, die er zuletzt etwas konventionell aufertigte, nachdem er gleich Troyon die Beachtung der Kunsthändler geweckt hatte. Rosa Bonheur (1822—1899), die mit diesen beiden die Tiermalerei in der Schule von Fontainebleau vertrat, wurde dereinst wohl über Gebühr bewundert. Ein Jahr vor ihrem Tode stellte sie nach vieljähriger Pause wieder einmal aus, und zwar brachte sie fast hundert

Abb. 49. Ochse und Kuh, von Brascassat.

Nummern zusammen, die bei dem Kunsthändler Georges Petit gezeigt wurden. Da waren Ochsen und Pferde, Hunde und Hirsche, Büffel und Löwen, Oelgemälde, Pastelle und Zeichnungen, alles etwas trocken und müde, obgleich diese Arbeiten durchaus nicht alle in den letzten Jahren der Malerin entstanden waren. Keine dieser Arbeiten reichte an ihre Ochsen im Luxembourg-Museum heran, und auch dieses vielgerühmte Bild dürfte kaum zu den besten Tierbildern des 19. Jahrhunderts gerechnet werden.

Unter den französischen Tiermalern des neunzehnten Jahrhunderts müssen der Ordnung halber der Elsässer Lauterburg (1740—1814) und J. B. Huet (1745—1811) angeführt werden, beide an Rosa di Tivoli und Berghem erinnernd. Auch Raimund Brascassat (1804—1887), der wohl nur deshalb nicht nach Verdienst bekannt ist, weil man ihn nur in dem Museum von Nantes studieren kann, ist stark von den Holländern beeinflußt, reicht aber nur in seinen Ochsen und Kühen mitunter an

sie heran. Seine Schafe und vor allen Dingen seine Landschaften sind weit schwächer als die Potters und Cuyps, und es scheint, daß er seine ganze Aufmerksamkeit den Tieren schenkt, während er ihre landschaftliche Umgebung nur so nebenbei hinstrich. Ich nenne noch den Marseiller Emil Loubon (1809—1863), dessen von Hund und Hirt zur Eile angetriebenen Schaf- und Rinderherden in lebendigem Gewimmel am Beschauer vorüberziehen, während seine Ziegen zwischen grotesken Felsblöcken oder auf öden Heiden eine phantastische Staffage bilden, und seinen Schüler Franz Simon, der mit der Gemütlichkeit Lauterburgs und der Biedermaier-

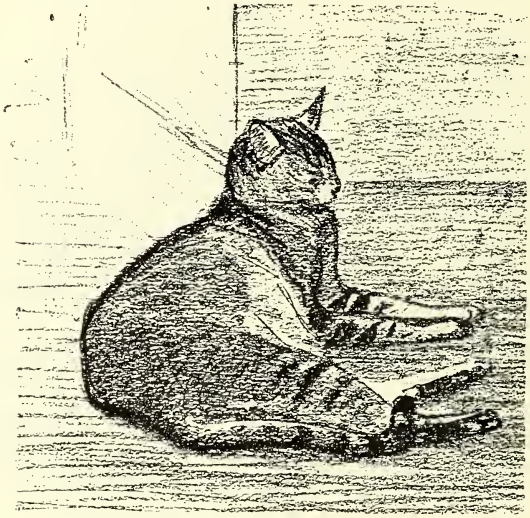

Abb. 50. Katze, von Steinlen.

zeit Kälber, Ziegen und Schafe malte. Auch Emil van Marcke (1827—1890), der Schüler Troyons, lange Zeit seinem Meister als ebenbürtig zur Seite gestellt, verdient hier Erwähnung. Heute beschäftigen sich vorzugsweise mit der Tiermalerei: Gaston Guignard, der eine feine Stimmung in seine Landschaften zu bringen weiß und seine Schafherden am liebsten im sanften Mondscheine zeigt; Heinrich Duhem, der ebenfalls in poetischer Mondesdämmerung die Schafe hinwimmeln läßt; Julien Dupré, der wiederkäuende Rinder auf sonnigen Ebenen und fetten Wiesen darstellt; Jean Jaques Rousseau, der seine roten Kühe und Stiere in das saftige Grün der normannischen Weiden setzt; Paul Vayson, der die Schäfer und ihre Herden auf den einsamen Halden der Auvergne besucht oder bei den Rindern und Pferden der Rhonedeltainsel Camargue und bei den südfranzösischen Kampfstieren seine

Modelle findet; Vuillefroy, der seine Herden im Dunkel der Nacht oder beim Gewitter zeigt; Maxim Claude malt Rennpferde, die vor ihm in Lewis Brown ihren Porträtisten besaßen; Eugen Lambert ist als Katzenmaler allgemein geschätzt, und auch die Zeichner Willette, Steinlen, Paul Renouard und Caran d'Ache verdienen hier einen Platz, die beiden ersten wegen ihrer unübertrefflichen Katzenstudien, der dritte mit seinen an die Japaner erinnernden Momentaufnahmen von Hühnern, Katzen und Hunden, der vierte mit seinen famosen Karikaturen von Hunden und Pferden, denen nur die Tiere Oberländers verglichen werden können.

Abb. 51. Der Baschi-Buzuck, von Decamps.

Alexander Decamps (1803—1860) gehört eigentlich nicht zu den Ansiedlern von Fontainebleau, obgleich er lange Jahre unter ihnen wohnte und mitten im Walde durch einen Sturz vom Pferde seinen plötzlichen Tod fand. Er war der Entdecker des Orients, wohin ihm Prosper Marilhat (1811—1847) und Eugen Fromentin (1820 bis 1876) folgten. Weder Realist noch Idealist schwebt er zwischen den beiden feindlichen Schulen, bald durchaus der Wirklichkeit folgend wie in seinen Hundebildnissen, bald sich ganz seiner Phantasie anvertrauend und der Wirklichkeit nur das Nötige entnehmend, um seine Gemälde wahrscheinlich zu machen. Mit einem gesunden Sinne für die Natur verband er Vorliebe für grandiose Wirkungen, packende Inszenierung und eine technische Gewandtheit, die hier und da an Virtuosität streift. Er hat zahlreiche Familienszenen aus dem Orient und aus Frankreich, Affen, Hunde, biblische und französische Landschaften gemalt und außerdem vortreffliche Zeichnungen hinterlassen, die jetzt, wo seine Oelgemälde bedenklich schwarz geworden sind, die besten Zeugen seiner Kunst sind. Decamps bringt uns zu den Orientalisten, und obgleich sie eigentlich nicht in diesen Abschnitt gehören, mögen sie doch, da sie für einen besonderen Abschnitt nicht wichtig genug sind, hier kurze Erwähnung finden. Der schon genannte Marilhat malte mit Vorliebe einfache, still poetische ägyptische Landschaften und Architekturen, Franz Bellel, Berchère,

Leon Belly und Emil de Tournemine inspirierten sich in Algier, Marokko und Tunis, Eugen Fromentin hat Algerien und die Sahara mit dem Pinsel und mit der Feder beschrieben, ohne daß man sagen könnte, ob er der größere Schriftsteller oder Maler gewesen sei. In beiden Künsten hat er hervorragendes geleistet, und seine Kritiken, seine Reisebeschreibungen und sein Roman Dominique zeigen ihn ebenso als eigentümliche Persönlichkeit, wie seine aus der Wirklichkeit in die Poesie übersetzten afrikanischen Gemälde. Alle heutigen Orientalisten stehen auf den Schultern Fromentins, von Gustave Guillaumet, Veyrassat und Benjamin-Constant bis zu den noch lebenden Dinet, Girardet und Moritz Bompard, denen man die Schilderer Venedigs Joseph St. Germier und Raimund Allègre zugesellen kann.

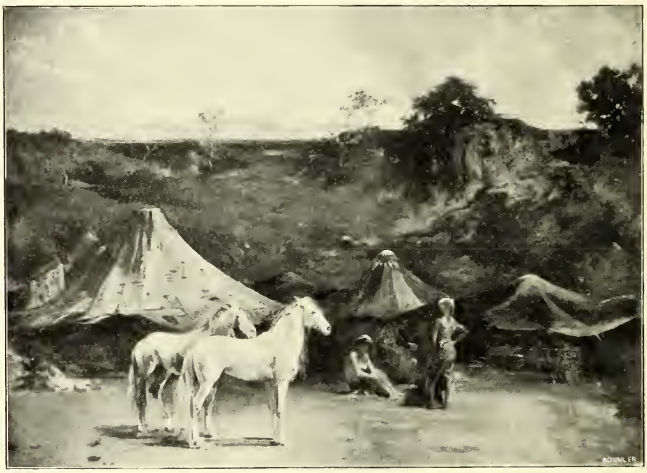

Abb. 52. Arabisches Lager, von Fromentin.

Noch bleiben einige Landschafter und Tiermaler zu erwähnen, die mit Fontainebleau in keinem oder nur losem Zusammenhang standen.

Zu gleicher Zeit mit der Schule von Fontainebleau blühte unten im Süden der Landschafter August Aiguier (1819—1865), der in seiner majestätischen Komposition an Claude Lorrain, in dem sprudelnden Feuerwerke der Farben mancher Bilder an seinen Landsmann Monticelli und an den Engländer Turner, in den feinen Silbertönen seiner Atmosphäre manchmal an Corot erinnert. Nur dem Umstande, daß Aiguier nirgends als in Marseille, Cannes und Toulon in den öffentlichen Sammlungen vertreten ist, muß man die Tatsache zuschreiben, daß er bisher von der Kunstgeschichte unberücksichtigt geblieben ist und auch auf der Zentenale im Jahre 1900 nicht vertreten war. Aiguier war ein völliger Autodidakt

und konnte sich der Kunst nur in den kurzen Mußestunden hingeben, die ihm sein eigentlicher Beruf, dem er bis zu seinen letzten Lebensjahren treu blieb, der Beruf des Barbiers nämlich, ließ, und trotzdem berechtigen die Bilder, die von ihm in

Abb. 53. Lesende Dame, von Helleu.

den Museen der genannten südlichen Städte zu sehen sind, zu einer sehr hohen Meinung von seiner Kunst. Anton Vallon, der im Jahre 1880 auf der Durchreise ein Bild von Aiguier in Marseille erblickte, war der erste, der den Parisern mit höchster Bewunderung von dem unbekannten Meister sprach. Der jung gestorbene und auf der Zentenale 1900 zum erstenmale durch eine inzwischen in den

Luxembourg gelangte südliche Landschaft den Parisern vorgestellte Provençale Paul Guigou (1834—1871) hat die im blendenden Sonnenlichte leuchtenden kahlen Hügel seiner Heimat mit ihren violetten Schatten, ihrem unwirtlichen Charakter, ihrer wilden Schönheit, ihren hohen Himmeln und klaren Fernsichten in zahlreichen Bildern verherrlicht, die den Sammlungen der südlichen Städte zur besonderen Zierde gereichen und von der bestimmten, interessanten und fest umrissenen Persönlichkeit des Künstlers Zeugnis ablegen. Der bedeutendste provençalische Maler dieser Epoche, Adolf Monticelli (1824—1886), hängt in seiner Stoffwahl mit Watteau und seinen koketten und galanten Parkfesten zusammen, ist in dem brillanten Feuerwerke seiner Farben ein Verwandter Turners und kann, um seiner pikanten, prickelnden, leben- und farbensprühenden Manier willen als der Vorläufer Claude Monets und der impressionistischen Koloristen bezeichnet werden. Er ist einer der größten Farbenmusiker aller Zeiten und sicherlich der größte Frankreichs. Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem weit bekannteren und deshalb im Marktpreise höher stehenden Diaz ist daran schuld, daß viele der schönsten Bilder Monticellis unter dem Namen Diaz in öffentliche und private Gallerien gelangt sind, während anderseits sein unwiderstehlich aufblühender Nachruhm in den letzten Jahren eine Menge schlechte, mit seinem Namen bezeichnete Nachahmungen entstehen ließ.

Der Einfluß der Landschafter von Fontainebleau ist bei den heutigen französischen Landschaftsmalern überaus lebendig. Die bedeutendsten Vertreter dieses Zweiges der Malerei sind heute: Henri Harpignies, der etwa in der Mitte zwischen Rousseau und Claude Lorrain steht und am liebsten mächtige Laubbäume, hohe blaue Himmel, an denen einige weiße Wölkchen schwimmen, und im Vordergrunde irgend eine menschliche Gestalt als bunten Fleck malt; August Emanuel Pointelin, der nur mit feinen, silbergrauen Tönen arbeitet: öde menschenleere Heide, darin ein einsamer Weiher, in dem sich der graue Himmel abspiegelt, und ein vereinzelter gespenstischer Baum, das Ganze höchst charaktervoll und melancholisch; Didier-Pouget, der die mit Heidekraut bewachsenen violetten Abhänge der Pyrenäen vortrefflich schildert; Emil Barau, der stille Gemüsegärten und Felder mit dem liebevollen Verständnisse des Gärtnes schildert; Damoye, der Flußlandschaften und sumpfige Wiesen liebt; André Dauchez, der die charaktervolle Melancholie der bretonischen Heide mit epischer Kraft wiedergiebt; Albert Gosselin, der sich wie Damoye an den Ufern der Flüsse aufhält; Eugen Grandsire, der sich am meisten von der leuchtenden Abendröte verlocken läßt; J. H. Zuber, der bald im Elsaß, bald in den Alpen, bald bei Paris seine Vorbilder findet; Josef Paul Meslé, dessen Dorfstraßen von stiller Poesie durchwoben sind; Leon Tanzi, der die grünen Geheimnisse des Waldesdickichts durchstöbert; Ernst Quost, der Schilderer der üppigen Blumenbeete und bunten Wiesen; Ferdinand Just Quignon, dessen blühende Apfelbäume an ähnliche Bilder Daubigny's erinnern; Moritz Le Cieppre, der die Kanalbrücken und Flußniederungen seiner flandrischen Heimat schildert; der Metzer Franz Emil Michel, der auch in seiner Stoffwahl ganz nach Fontainebleau gehört; Alexander Nozal, der sich romantische Ruinen und phantastische Gebirgsformen aussucht; der Stilllebenmaler Anton Vollon, der in seinen Landschaften ganz zu den Leuten von Fontainebleau und ein bißchen sogar noch zu den Klassikern

mit ihrer regelmäßig abgewogenen Komposition gehört; Auguin, der den grünen Morgen und den rotglühenden Abend schildert; Emil Breton, der in schiefergrauen, tiefgrünen und braunen Tönen die Gegenden von Artois festhält; Helleu, den seine geistreichen, schließlich aber etwas manieriert gewordenen weiblichen Porträtzeichnungen, Lithographien und Radierungen bekannt gemacht haben, während seine in hellen Tönen gehaltenen Ansichten der verlassenen Laubgänge und regelmäßigen Hecken des Versailler Parkes weniger ins Publikum gedrungen sind; Lucien Griveau, der seine Seineufer und Dorfstraßen in das blonde Licht des freundlichen

Abb. 54. Dorfstraße, von Cazin.

Tages kleidet; sein Bruder Georg Griveau, der wie Dauchez zu den Landschaftern der bretonischen Schule gehört; Emil Boulard und Albert Moullé, die in gedämpften, tiefen Tönen stille Wiesen und Haiden malen.

Le Sidaner und der 1898 im Alter von zweiunddreißig Jahren gestorbene Karl Dulac lieben die sanften poetischen Stimmungen der Abenddämmerung, wenn die Natur schweigt und die geheimnisvollen Schatten der Nacht Wege, Felder und Häuser einhüllen, während der hinter Wolken verborgene oder noch nicht aufgegangene Mond ein ungewisses Zwielicht verbreitet und der trauliche Schein der Lampe aus den Fenstern der stillen Häuser hervorschimmert. Der größte aber von allen modernen Landschaftern Frankreichs ist J. C. Cazin (1841—1900), dessen unbedeutendste Arbeiten auf jeden Beschauer den unwiderstehlichen Reiz ihrer tief

innerlichen Poesie ausüben. In hellen, zarten, vornehmen Tönen, worin ein feines Perlengrau vorherrscht, besingt Cazin die stillen Schönheiten der Natur. Er sucht keine besonders schönen Gegenden. Je einfacher und anspruchsloser das Gelände ist, desto liebevoller geht er auf seine verborgene Poesie ein, und an der Hand des Meisters merken und fühlen wir erst die intimen Reize dieser bescheidenen Oertlichkeiten, an denen wir sonst vielleicht unachtsam vorübergegangen wären. Ein zwischen einer Düne und einer Hecke hinführender sandiger Weg, eine baumlose Hochebene, die sich ohne Unterbrechung bis zum fernsten Horizont hinzieht, eine weiße Landstraße mitten in den Aeckern, eine Gruppe Bauernhäuser, eine Windmühle auf einer Anhöhe, ein stiller Gemüsegarten, das sind die bevorzugten Themen Cazins, und ihnen bleibt er treu, selbst wenn er einen geschichtlichen Vorgang, wie

Abb. 55. Reede von Villefranche, von Boudin.

Hagar und Ismael in der Wüste oder den Abschied Judiths darstellt. Neben seinen überaus feinen und schönen Landschaften und den genannten biblischen Gemälden, die im Grunde ebenfalls Landschaften sind, hat Cazin einige große dekorative Bilder gemalt, wobei er sich in der vornehm ruhigen Tongebung und Linienführung Puvis de Chavannes nähert, ohne jedoch die ganze Größe und Einfachheit dieses Meisters zu erreichen, dem er an poetischer Stimmungsfülle vielleicht überlegen ist. René Billotte hat viel Aehnlichkeit mit Cazin, hält sich wie dieser am liebsten in stillen und einfachen Gegenden auf und bevorzugt melancholische und traurige Stimmungen, wie sie ihm in den einsamen Dünen Nordfrankreichs und Hollands oder von den armen und verfallenen Baracken der Pariser Bannmeile mit ihren kleinen Gütchen und verwahrlosten Höfen geboten werden. Eugen Boudin (1824—1898) bildet den Uebergang von den Leuten von Fontainebleau zu den in einem anderen Kapitel besprochenen Impressionisten. Sein ganzes

Leben hat er an der Meeresküste zugebracht, nachdem er im Jünglingsalter eine kleine Weile in Paris die alten Meister im Louvre und die Bilder Corots, Millets und Troyons studiert hatte. Für Troyon hat er auf manchen Bildern die Himmel gemalt und damit den Grund seiner Berühmtheit gelegt. Er ist der bedeutendste französische Strand- und Marinemaler des 19. Jahrhunderts. Trouville, Deauville, Brest, Camaret, Villefranche, die belgischen und holländischen Häfen und in seinen letzten Jahren auch die Küsten des Mittelmeeres sind von ihm in überaus feiner, geistreicher, prickelnder Weise geschildert worden: Silber und Perlmutter geben ihm seine hellen, klaren Harmonien, seine durchsichtige Luft, die bis zur Unendlichkeit zurückgeht, sein nimmer rastendes Meer, das in Wirklichkeit fließt und schäumt, rauscht und braust, seine hellen sandigen Gestade, an denen Damen mit farbigen Sommertoiletten und Sonnenschirmen lustwandeln und feine, lebendige Farbenflecke geben. Boudin steht Stanislaus Lépine (1835—1892) sehr nahe, der in ganz ähnlicher Weise, wie jener die französischen Seebäder, die Straßen, Plätze und Flußufer der Hauptstadt geschildert und auf äußerst geistreiche und anziehende Art die Eindrücke des Pariser Straßenlebens und die Physiognomie seiner Häuserreihen festgehalten hat. Luigi Loir mit seinen abendlich beleuchteten Straßen und Plätzen von Paris mag ebenfalls an dieser Stelle genannt werden.

Abb. 56. Kap Martin, von Harpignies.

Abb. 57. Tepidarium, von Chassériau.

Die dekorative Malerei.

Fast alle die bisher besprochenen Künstler hielten sich und galten für Meister der dekorativen Malerei. Selbst Corot und Français sind hier nicht auszunehmen, denn der eine hat für die Kirche St. Nicolas du Chardonnet, der andere für die Trinité große Wandgemälde geschaffen. Indessen hatten weder die genannten Landschafter, noch Vernet mit seiner Smala, noch Delacroix mit seinem Plafond in der Apollogalerie, noch Blondel, Heim, Deveria, Gros, Ingres, Couder, Mauzaisse und wie sie alle heißen, wirklich begründeten Anspruch auf die Bezeichnung „dekorative" Maler. Sie alle ohne Ausnahme haben ihre Bilder ohne Rücksicht auf die Architektur gemalt, deren Dekoration ihre eigentliche Aufgabe war. Sicherlich hat an dem Niedergange der dekorativen Malerei im 18. und 19. Jahrhundert das Vergessen und Verachten der Freskentechnik große Mitschuld. Das Malen mit Gelfarben auf Leinwand hat die dekorative Malerei recht eigentlich zu Grunde gerichtet. Seit anderthalb Jahrhunderten ist es nun Sitte geworden, daß der Maler bei einem solchen Auftrage einfach die erforderlichen Maße nimmt, um dann im Atelier seine Bilder auf Leinwand zu malen, die später an ihrer bestimmten Stelle befestigt werden. Bei dieser Art des Arbeitens wird also auf die besondere Beleuchtung des Ortes zu den verschiedenen Tageszeiten, auf tausend kleine Zufälligkeiten, die sich dem an Ort und Stelle Arbeitenden ganz von selber enthüllen und ihm zu ebensovielen Feinheiten und nützlichen Anordnungen Gelegenheit geben, nur die

denkbar geringste Rücksicht genommen. Es ist selbstverständlich, daß der Maler im Atelier sich nach den hier bestehenden günstigen Raum- und Lichtverhältnissen richtet, und nachher wird er nur zu oft, um nicht zu sagen immer, durch die völlige Wirkungslosigkeit seiner an Ort und Stelle angebrachten Malerei enttäuscht, nachdem vorher im Atelier die Wirkung großartig gewesen war. Im Atelier verfertigt der Künstler eben Staffeleibilder, mögen diese nun so klein wie eine Hand oder so groß wie ein Haus sein, und im ganzen 19. Jahrhundert ist in Frankreich beispielsweise kaum ein einziges Deckengemälde geschaffen worden, das wirklich den Ansprüchen entspricht, die man an eine horizontal über uns angebrachte Malerei stellen muß.

Die meisten französischen Künstler des 19. Jahrhunderts haben die Nützlichkeit der Oeltechnik und die Vorzüge des Freskos für die dekorative Malerei eingesehen, aber nur sehr wenige nahmen sich die Mühe, diese Technik gründlich zu studieren und die bequeme Arbeit im Atelier zu Gunsten der größeren Wirksamkeit und Dauer ihrer Arbeiten mit der mühevollen Plage an der Mauer selbst zu vertauschen. Unter diesen wenigen ist Victor Mottez (1809—1897) zu nennen, von dem die Zentenale im Jahre 1900 ein ernstes monumental wirkendes Porträt al fresco enthielt. Mottez hatte leider die Technik nicht eingehend genug studiert, um dauerhafte Werke zu schaffen. Die von ihm ausgemalte Wand in der gedeckten, gegen Regen ganz und gegen Wind zum größten Teile geschützten Vorhalle der Kirche St. Germain l'Auxerrois enthält nur noch Spuren der kaum fünfzig Jahre alten Malerei. Anstatt einer soliden, mit der Farbe durchtränkten Kalkschicht, wie man sie in den italienischen Fresken findet, giebt es hier nur eine papierdünne Schale, die sich zum größten Teil schon abgeblättert hat. Es kostet heute Mühe, überhaupt nur zu erraten, was die Malerei einst vorgestellt hat. Von ihrer ehemaligen Schönheit läßt sich nicht einmal eine Ahnung gewinnen, und man kann nur nach dem ausgezeichneten, ganz im edelsten Freskenstile gehaltenen Porträt der Zentenale günstige Vermutungen aufstellen, die freilich bei den besser erhaltenen Fresken in St. Sulpice wenig Unterstützung finden.

Ein anderer französischer Künstler, der die wirklichen Aufgaben der dekorativen Malerei völlig erfaßt hatte, war Victor Orsel (1795—1850), der in Rom mit Overbeck und den übrigen Klosterbrüdern von San Isidoro in Berührung gekommen war, nachdem er vorher schon im Camposanto zu Pisa gearbeitet hatte. Orsels Hauptarbeiten befinden sich in seiner Vaterstadt Lyon, wo er ein Riesenbild in Notre Dame de Fourvières und zahlreiche kleinere Arbeiten im Museum hat, und in der Pariser Kirche Notre Dame de Lorette, worin er zusammen mit seinem Freunde Alfons Perin zwei Kapellen ausgemalt hat. Orsel und seine Genossen verzichteten bei diesen Arbeiten auf die Oelmalerei und auf die Bequemlichkeit des Ateliers, und deshalb gehören die beiden Kapellen in Notre Dame de Lorette auch wirklich mit zum besten, was die dekorative Malerei Frankreichs im 19. Jahrhundert geschaffen hat. Hier schmiegt sich die Malerei wirklich als liebevolle Schwester und Genossin der Architektur an, ordnet sich unter und bringt so ein überaus harmonisches und wohltuendes Ganzes zu zu stande. Die Malereien sind nicht al fresco, sondern mit Wachsfarben auf die Wand gemalt, machen aber

ganz den monumentalen edlen Eindruck von Fresken und ziehen sich in herrlicher Harmonie über Wände, Pfeiler und Halbkuppeln hin, das Leben, die Güte und die himmlische Wirksamkeit der Fürbitterin Maria schildernd. Die einzelnen Gestalten, die sich von goldenem Grunde abheben, sind in Linien und Farben so einfach und rein wie bei Benozzo Gozzoli und Orcagna, die Gesichter atmen gleich den Heiligen Peruginos und Giottos kindliche Frömmigkeit und unschuldige Anmut. Der himmlische Wohlklang der von Orsel und Perin ausgemalten Kapellen bewegt den Besucher um so mehr, als die anderen Kapellen von Notre Dame de Lorette mit großen, im Atelier angefertigten Oelgemälden ausgeschmückt sind, die ohne Zusammenhang mit der Architektur stehen und gar nicht oder schlecht wirken.

Leider fand Orsel in seinem nicht sehr langen Leben niemals Gelegenheit, ein ganzes Gebäude auszumalen, und ohne Zweifel ist es nur dem Ausbleiben dieser Gelegenheit zuzuschreiben, daß er nicht mit Hippolyt Flandrin, den das Geschick günstiger bedacht hat, als größter dekorativer Maler Frankreichs im 19. Jahrhundert genannt wird. Gleich Orsel war Flandrin (1809—1864) ein kindlich frommer Christ, der, wie die gleichzeitigen deutschen Nazarener, der Kunst nur den einen rechtmäßigen Zweck zuerkannte, Gott und seine Heiligen zu verherrlichen. Orsel hatte es als seine Aufgabe bezeichnet, „die griechische Kunst zu taufen", und bei dieser Christianisierung des Hellenismus stand ihm Flandrin in seinen großen Arbeiten für St. Germain des Prés und für St. Vincent de Paul bei, getrieben von frommer Innigkeit und naivem Glauben, unterstützt von seinem bei den Fresken in Pisa und den Mosaiken in Ravenna geschulten großen Talente als Zeichner und Maler. Der wunderbar wirkungsvolle Zug der Apostel und Heiligen in St. Vincent de Paul, wo die edeln, frommen Gestalten auf beiden Seiten des hellen Basilikabaues von der Eingangstüre zu dem in der Apsis dargestellten Heiland hinschreiten, ist durch großartige Schönheit der Gesamtanlage, durch edle Einfachheit und rührende Frömmigkeit bei weitem die herrlichste Schöpfung der neueren dekorativen Malerei auf französischem Boden. Nicht weniger schön sind die Paralleldarstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, welche die Wände des Mittelschiffes von St. Germain des Prés schmücken, doch gestattete die Architektur dieser alten, ehrwürdigen Kirche dem Maler nicht die Ausführung eines das ganze Kircheninnere füllenden einheitlichen Planes wie in St. Vincent. Außerdem hat Flandrin die Abteikirche Ainay in Lyon, eine Kapelle von St. Severin in Paris und St. Paul in Nimes ausgemalt. Wie Orsel arbeitete er an Ort und Stelle, wandte aber gleichfalls nicht die Freskotechnik, sondern Wachsfarben an. Flandrin war zugleich ein gesuchter Porträtist, obgleich er in diesem Zweige seiner Kunst lange nicht so hoch steht wie als Dekorateur. Bezeichnend für die Lauterkeit seiner Gesinnung ist, daß er sich bei der Annahme von Bestellungen ausschließlich von moralischen Gesichtspunkten leiten ließ. Eine Halbweltlerin, die durchaus ihr Porträt von ihm haben wollte, mußte diesen Wunsch aufgeben, obgleich sie dem Künstler 80000 Franken bot, und unter dem Vorwande, seine großen dekorativen Arbeiten ließen ihm keine Zeit, wies er mehr als zweihundert Bestellungen für Porträts zurück.

Paul Chenavard (1808—1895) gehört in diesen Abschnitt, nicht sowohl um der Werke, die er geschaffen hat, als um seiner großen Absichten willen. Mehr

Philosoph und Denker als Maler, war ihm die Revolution von 1848 als der geeignete Moment erschienen, einen großartigen Plan auszuführen, der später von der dritten Republik wieder aufgenommen worden ist und in leider sehr tadelnswerter Weise durchgeführt wird. Chenavard, dessen zugleich den tiefsten und höchsten Ideen nachstrebenden Geist man am besten in den Tagebüchern von Eugen Delacroix kennen lernt, mit dem er lange Jahre in enger Freundschaft verbunden war, hatte

Abb. 58. Entwurf zu einer Gruppe aus S. Vincent de Paul, von Flandrin.

schon vor der Revolution mehreremale ausgestellt oder auszustellen versucht, ohne daß es ihm dabei besser ergangen wäre als seinen Zeitgenossen Rousseau und Millet. Seine Zurechtweisung des Marquis von Dreux-Brezé durch Mirabeau war von der Jury abgelehnt worden, und sein Verhör Ludwigs XVI. wurde nachträglich aus dem Salon entfernt, weil es dem Könige Ludwig Philipp mißfiel, seinen Vater Philipp Egalité neben Marat dargestellt zu sehen. Die Revolution machte nicht nur den politischen Mächten des Bürgerkönigtums ein Ende, sondern warf auch die bisher herrschenden Bonzen der offiziellen Kunst zu Boden. Chenavard

fand also bei dem republikanischen Minister Ledru-Rollin williges Gehör, als er in den ersten Tagen nach der Erklärung der Republik bei ihm erschien und ihm seinen Plan unterbreitete. Es handelte sich um die Ausschmückung des Pantheons mit einem zusammenhängenden Zyklus von Wandgemälden, die ganze Kulturgeschichte der Menschheit darstellend.

Der von Soufflot auf dem ehemaligen Genovevaberge errichtete, dem Kultus dieser heiligen Schutzpatronin von Paris bestimmte klassische Kuppelbau wurde schon in der ersten Revolution seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen und unter dem Namen Pantheon zur Grabstätte der berühmten Franzosen umgewandelt. Unter Napoleon I. suchte man die beiden Bestimmungen zu vereinigen, die Restauration aber wollte von der Bezeichnung Pantheon und von seiner profanen Bestimmung nichts wissen und setzte die Heilige Genoveva zur Alleinherrscherin ein. Der Bürgerkönig, seines revolutionären Ursprungs eingedenk, machte wiederum das Pantheon aus dem Baue, unter Napoleon III. zog der Klerus von neuem ein, und die dritte Republik übergab zum drittenmal den Tempel den Großen Männern. Die dritte Republik nahm auch den von Chenavard den Leuten der zweiten Republik unterbreiteten Plan wieder auf, indessen behielt man nur die allgemeine Idee einer Ausschmückung durch Wandgemälde bei, stellte aber ein ganz anderes Programm auf, wie es sich für eine Kirche besser eignen würde, als für eine Ruhmeshalle, und übertrug die Arbeit nicht einem einzigen Künstler, sondern erteilte Aufträge an alle Größen der offiziellen Kunst. Die Folge ist, daß man heute in diesem Tempel der Großen Männer Frankreichs von den Großen Männern nichts zu sehen bekommt. Nur die Schicksale von Helden der katholischen Kirche, wie die Enthauptung des Heiligen Dionysius, die Taten der Heiligen Ludwig und Genoveva, die Taufe Chlodwigs, die Schicksale der Jungfrau von Orleans, die jetzt von der nämlichen Kirche selig gesprochen worden ist, die sie einst als Ketzerin zum Feuertode verdammt hat, werden hier verherrlicht. Und da dies von zehn oder zwölf verschiedenen Künstlern in ebensovielen verschiedenen Manieren geschieht, von denen die wenigsten den Ansprüchen dekorativer und monumentaler Malerei genügen, so ist der Eindruck des so geschmückten Baues sehr wenig erfreulich.

Es ist daher sehr zu beklagen, daß der Plan Chenavards, den die Regierung der zweiten Republik angenommen hatte, unter Napoleon III., der des Beistandes der Kirche bedurfte und deshalb das Pantheon wieder dem Klerus übergab, vereitelt und abgewiesen wurde. Chenavard hatte sich mit dem größten Eifer an die Lösung seiner monumentalen Aufgabe gemacht, und die jetzt im Museum von Lyon befindlichen Kartons zeigen, wie er sie auszuführen gedachte. Man sieht da, daß es ihm weniger um die Dekoration des Pantheons, als um die Aussprache seiner philosophischen Ideen zu thun war. Der Inhalt an Gedanken ist bei seinen Arbeiten wertvoller als die künstlerische Ausgestaltung. Hier zeigt er sich ganz als aufmerksamer und verständiger Schüler der Meister der italienischen Renaissance, indessen ist er in der Gesamtkomposition wie in der Ausführung einzelner Figuren mehr Verstandes- als Gefühlsmensch, und vor seinen Kartons umfängt uns schulmeisterliche Kälte. Freilich kann man sich danach keinen Begriff machen von dem Eindruck, welchen das nach diesen Kartons einheitlich ausgemalte Pantheon gemacht

hätte, und vielleicht war gerade diese kühle und lehrhafte Kunst sehr wohl am Platze in dem klassisch vornehmen, aber in seinen regelmäßigen Linien etwas kalt wirkenden Baue Soufflots. Auf alle Fälle wäre die Wirkung tausendmal schöner geworden, als der von den jetzt hier angebrachten verschiedenartigen Gemälden erreichte Eindruck.

Theodor Chassériau (1819—1856) erhielt durch die letzte Weltausstellung

Abb. 59. Die Sintflut, von Chenavard.

wieder die ihm gebührende Stelle in der Geschichte der französischen Kunst. Sein Tepidarium im Louvre ist zwar ein gutes Bild von angenehmer und edler Komposition, wohltuender Farbengebung und vorzüglicher Schönheit der Formen, aber es läßt doch den großen dekorativen Künstler so wenig ahnen, wie den unerbittlichen, charaktervollen Porträtisten. Diese beiden Seiten seiner Tätigkeit wurden durch das Doppelporträt der beiden Schwestern und durch das Fragment des „Friedens" aus dem 1871 abgebrannten Rechnungshofe auf der Zentenale dargetan, während zugleich einige orientalische Szenen seine Verwandtschaft mit Delacroix zeigten. In seinen dekorativen Arbeiten ist Chassérian der Vermittler

zwischen dem vollblütigen Romantismus Delacroix' und der in seinen Anfängen aus dem Friedhofe von Pisa stammenden und im Streben nach Adel und Würde immer blutleerer werdenden Kunst des größten französischen Meisters der dekorativen Malerei: Puvis de Chavannes. Obgleich ein Schüler des überkorrekten Ingres finden sich bei Chassériau weit mehr Anklänge an den großen Gegner dieses Klassikers, und er gehört in vielen seiner Werke ganz zu der Schule Delacroix. Nachdem er eine Anzahl Staffeleibilder geschichtlichen und religiösen Inhaltes gemalt hatte, darunter die heute durch Feuchtigkeit fast gänzlich zerstörte ägyptische

Abb. 60. Macbeth und die drei Hexen, von Chassériau.

Maria in der Kirche St. Merry in Paris, durch seine faszinierenden Frauenbildnisse an die Mode gekommen war und von einem längeren Aufenthalte in Algier mehrere, den ähnlichen Arbeiten Delacroix' nahe verwandte Gemälde mitgebracht hatte, erhielt er im Jahre 1844 den Auftrag, das Treppenhaus des Rechnungshofes auszumalen. Von diesem großen Werke, welches in figurenreichen Kompositionen den Krieg und den Frieden darstellte, sind nur wenige Fragmente auf uns gekommen. Der Bürgerkrieg im Mai 1871, dem auch das Stadthaus und die Tuilerien zum Opfer wurden, brachte die Zerstörung des Rechnungshofes, dessen Ruine noch fast dreißig Jahre erhalten blieb, bis sie vor wenigen Jahren dem neuen Bahnhofe der Linie von Orleans Platz machen mußte. In den vom Rauche

der Feuersbrunst geschwärzten Mauern hatte sich mit den Jahren ein üppiges Pflanzenleben entwickelt, und der Besuch der Ruine und die Besichtigung der Fresken Chassériaus verschafften dem Neugierigen den seltsamsten Genuß. Man hatte die teilweise erhaltenen Fresken erneuert und ausgebessert, und inmitten der langsam abbröckelnden und verfallenden Mauern war die monumentale Wirkung der Malereien in ihrer großen, edlen Einfachheit desto mächtiger. Der größte Teil war freilich von dem Brande zerstört worden, von dem Kriege war fast nichts übrig, vom Frieden nur vereinzelte Gruppen, deren eine 1900 in der Weltausstellung erschien und in ihrem ruhigen Tone und ihren edlen Linien sofort an Puvis de Chavannes erinnerte. Diese Hauptarbeit Chassériaus wurde vollendet, als der Künstler dreißig Jahre zählte, und diesem Umstande ist es wohl zuzuschreiben, daß ihre Fragmente so viel feuriger und lebendiger wirken, als die in weit höherem Alter entstandenen Arbeiten von Puvis de Chavannes. In den

Abb. 61. Perle und Woge, von Baudry.

letzten zehn Jahren des schon 1856 gestorbenen Malers war er ganz zum Porträtisten der vornehmen Damenwelt geworden, und sein Atelier in der Avenue Frochot war eines der ersten jener moudänen, an den orientalischen Harem und an das Pariser Boudoir zugleich erinnernden künstlerischen Rendezvous der reichen Gesellschaft. Und hier hat gar manche gefeierte Schönheit der vornehmen Welt dem Maler die Reize hergeliehen, die wir auf dem Tepidarium und in so manchem anderen Meisterwerke wiederfinden. Die nach seinen Arbeiten im Rechnungshofe ausgeführten Malereien in der Rochuskirche und in St. Philippe du Roule, der heilige Philippus und der Kämmerer aus dem Mohrenlande auf der Straße nach Cäsarea, der heilige Franz Xaver in Indien und die Kreuzabnahme entbehren nicht der wirkungsvollen Größe, stehen aber an edler Einfachheit den Fragmenten aus dem Rechnungshofe nach.

Der einzige französische Künstler, dem im 19. Jahrhundert neben Hippolyt Flandrin der Auftrag gegeben wurde, einen ganzen großen Bau auszumalen, ist Paul Baudry (1828—1886). Wie es Paul Chenavard mit seinem Plane der

Ausschmückung des Pantheons erging, haben wir oben gesehen, und Puvis de Chavannes, der allem Anschein nach wie kein anderer Maler seiner Zeit zur Lösung einer solchen Aufgabe berufen war, mußte sich stets mit verhältnismäßig kleinen Aufträgen begnügen, die sich nur auf Bruchteile von Gebäuden erstrecken und neben der Bewunderung für die ergreifende Größe dieser Kunst das Bedauern erwecken, daß einem solchen Künstler niemals der Spielraum zur völligen Entfaltung seines Talentes gegeben worden ist. Wie anders sähe das Pantheon aus, wenn man Levy und Bonnat, Gaillard und Maignan, Lenepveu und Cabanel, Blanc und alle

Abb. 62. Deckenmalerei in der Großen Oper zu Paris, von Baudry.

anderen vor der Türe gelassen und nur den einzigen Puvis hereingerufen hätte!

Während Hippolyt Flandrin seine kindliche Frömmigkeit in Formen und Farben aussprach, die er bei den italienischen Quattrocentisten gefunden hatte, wandte sich Paul Baudry, der nicht die hehren Freuden der Religion, sondern die üppigen Genüsse des irdischen Daseins zu schildern hatte, mit richtigem Gefühle den Meistern des 16. Jahrhunderts zu. Bei Raffael und Correggio, bei Tizian und Veroneſe fand er die gleiche Lust an lebensprühenden Frauenkörpern, an der berauschenden Daseinsfreude, an warmen Farben und einschmeichelnden Formen. Sogar die in seinen ersten Jahren entstandenen religiösen Gemälde stehen unter diesem Zeichen, und seine büßende Magdalena sieht einer liebeslüsternen Venus

ähnlicher als einer entsagenden Büßerin. Die dekorativen Malereien in den Pariser Privatpalästen Galliera, Fould und Paiva waren das Vorspiel zu seinem großen Werke in dem von Garnier erbauten Opernhause, worin der ausgelassene Geist des zweiten Kaiserreiches, einer Zeit, wo Kaiserin und Hofdamen sich privatim im Cancan übten, seine vollendete künstlerische Aussprache fand. Diese Tatsache macht den Hauptwert des sonst durchaus nicht einwandfreien Baues Garniers aus: das Opernhaus hat wirklich einen Stil, den Stil seiner Zeit, welcher den Geist der Zeitgenossen vortrefflich wiederspiegelt. Dasselbe läßt sich von Baudrys Malereien

Abb. 63. Deckenmalerei in der Großen Oper zu Paris, von Baudry.

sagen, die bei aller Verwandtschaft mit den Renaissancemeistern mit dem quecksilbernen, rastlos sprudelnden, sprühenden und funkelnden Geiste der Pariser Gesellschaft zur Zeit Napoleons und Eugeniens, Cora Pearls und der Marquise Paiva angefüllt sind. Hier und da geht ihm bei der Ausschmückung des weiten Raumes der Atem aus, die Erfindung stockt und die Dekoration wirkt leer, aber einen Augenblick später setzt die tolle Verve wieder mit voller Kraft ein, schlanke Göttinnen und Musen, reizende Putten und Amoretten vereinigen sich zum übermütigen Reigen, Homer und Hesiod, Orpheus und Amphion stimmen die Leier, die wilden Mänaden und die tollen Korybanten sausen vorüber, Apollo führt die Musen, und unzählige allegorische Frauengestalten, eine immer reizender und verführerischer als die andere,

bilden anmutige und lebhafte Gruppen, die siegreiche Schönheit der Renaissance mit der ungezogenen Grazie der Kaiserstadt Paris verbindend. Ein Beweis für den Unverstand, womit die Aufträge für das Pantheon vergeben wurden, ist die Tatsache, daß Baudry, dieser vom Cancanteufel besessene Verherrlicher der sinnlichen Reize des Weibes, die strenge und keusche Jungfrau von Orleans für das Pantheon hätte malen sollen und nur durch den Tod an der Ausführung dieser Arbeit verhindert wurde. Freilich wäre seine Jeanne d'Arc immer noch hundertmal besser geworden als die von Lenepveu, die jetzt im Pantheon zu sehen ist.

Peter Puvis de Chavannes (1824—1898) stammt wie Orsel, Flandrin und Chenavard aus Lyon, wo die Kunstschule sich im ganzen 19. Jahrhundert eingehender mit der dekorativen Malerei beschäftigt hat als in Paris, und wo infolgedessen dieser Zweig der Malerei fast besser studiert werden kann als in der Hauptstadt. Das Museum von Lyon besitzt fast alle Kartons der genannten vier Maler, und dazu kommen viele Gemälde, unzählige Skizzen und eine große Wandmalerei von Puvis im Treppenhause. Indessen ist Puvis nicht wie seine drei Landsleute aus der Lyoner Kunstschule hervorgegangen, sondern er kam schon in früher Jugend nach Paris, wo er die Polytechnische Schule besuchte. Erst nach einer langen Krankheit und nach einer Erholungsreise in Italien, die volle zwei Jahre dauerte, faßte er den Entschluß, Maler zu werden, und trat in die Werkstatt Heinrich Scheffers, des Bruders Arys, ein. Weder hier, noch bei Couture, dessen Atelier er später besuchte, fand er den seiner Eigenart angemessenen Lehrmeister, und wie er selber erzählt, konnte er auch bei Delacroix, „bei dem der Künstler den Lehrer erstickte", nichts lernen. Er blieb nur vierzehn Tage bei Delacroix und drei Monate bei Couture, mietete dann ein eigenes Atelier, wo er still für sich arbeitete, und bezog schließlich im Jahre 1852 das Atelier an der Place Pigalle, das er bis zu seinem Tode behielt und worin er anfänglich in Gesellschaft einiger weniger bemittelter Kameraden nach dem lebenden Modell malte und zeichnete. Die jungen Leute, unter denen sich Bida und Ricard befanden, korrigierten ihre Arbeiten gegenseitig, indessen darf man die Lehrmeister Puvis' ebensowenig in Paris suchen wie die Flandrins.

Seinem oben erwähnten ersten Aufenthalte in Italien folgten in kürzeren und längeren Zwischenräumen weitere Reisen in dieses gelobte Land der dekorativen Malerei, und nachdem er sich zuerst für die Meister der Renaissance begeistert hatte, ließ er sich später ganz von den primitiven Toskanern gefangen nehmen. Die erhabene Ruhe und edle Einfalt der Fresken des Friedhofes von Pisa haben es ihm angetan, und in allen seinen Arbeiten nehmen wir das Streben nach stiller Größe und poetischer Einfachheit wahr, die er durch möglichst sanfte und matte Farben und ruhige Linien erreicht. Dabei vereinfachen sich seine Gemälde immer mehr und erreichen mitunter einen so hohen Grad von naiver Einfalt, daß sie vielleicht das erstrebte Ziel überschießen und wie der Arme Fischer im Luxembourg und sein letztes Bild im Pantheon, die heilige Genoveva am Fenster das schlafende Paris überwachend, etwas leer und dürftig wirken. Dieses Streben nach möglichst großer Naivetät macht sich auch auf anderen Bildern störend bemerklich, wo der Künstler, aus dessen Skizzen im Luxembourg, im Musée Galliera und im

Lyoner Museum wir erfahren, ein wie trefflicher Zeichner er war, mit Willen nachlässig und mangelhaft zeichnet. Immer aber spricht aus seinen Werken der nämliche hohe Geist würdevoller Poesie, vornehmer Ruhe und weltentrückter Erhabenheit. Die Mängel in der Zeichnung bleiben völlig unsichtbar, so groß ist die Gesamtwirkung der Komposition. In der Kunst, seine Figuren harmonisch schön und edel zusammenzustellen, war Puvis ein Meister von schwer erreichbarer, unübertrefflicher Geschicklichkeit. Um die stille Einfachheit zu erreichen, deren süßer Zauber den Beschauer umfängt, scheute er vor der langwierigsten und zeitraubendsten Arbeit nicht zurück. Er zeichnete seine Figuren nicht ein-, sondern zehnmal. Zuerst nach dem lebenden Modell mit allen Haupt- und Nebensachen, mit wichtigen und unwichtigen Linien. Dann pauste er diese erste Zeichnung durch und ließ die Nebensachen weg, machte eine neue Pause, auf welcher weitere Vereinfachungen vorgenommen wurden, und so weiter, bis der gewünschte Grad von Einfachheit erreicht war.

Abb. 64. Die hl. Genoveva im Gebet, von Puvis de Chavannes.

Aehnlich mühsam war sein Verfahren, die einzelnen Figuren im Gesamtbilde zu vereinen. Eine jede von ihnen wurde so lange hin und her, auf und ab geschoben, bis alles harmonisch zusammenklang. Daß dabei kein innerer Zusammenhang erzielt wurde, ist selbstverständlich. Die einzelnen Figuren auf den Gemälden Puvis' haben sehr oft nicht das geringste miteinander zu schaffen, häufig sagen sie einander nichts und haben weder gemeinsame Tätigkeit noch gemeinsame Gedanken und Leidenschaften. Sie werden im Grunde nur durch die Geometrie der Linien und durch die sanfte Atmosphäre der Farben zusammengehalten, aber dieses Band ist mit so feinem malerischen Verständnis, mit so bezaubernder Poesie, mit

so weltentrückender Traumstimmung geknüpft, daß der Beschauer sich gerne gefangen giebt und an der Hand des Künstlers hinüberschwebt in die seligen Gefilde, zu denen er uns entführt. Bei seiner Arbeitsmethode war ein Arbeiten an Ort und Stelle natürlich ausgeschlossen, er hätte denn sein ganzes Bild erst im Atelier fertig malen und dann auf die Wand kopieren müssen; zu einer solchen Verdoppelung seiner ohnehin schon so mühsamen Arbeit und zu dem gründlichen Studium einer neuen schwierigen Technik hatte Puvis weder Zeit noch besondere Lust, und deshalb ist kein einziges seiner Wandgemälde ein wirkliches Fresko, obschon sie im Aussehen weit weniger an Oelmalerei als an Fresken erinnern. Sie sind sämtlich im Atelier mit Oelfarben auf Leinwand gemalt und nachher am Orte ihrer Bestimmung auf die Wand befestigt. Daß bei dieser Art des Arbeitens manche Mißstände sich einstellen mußten, ist selbstverständlich, und so wäre es dem Künstler z. B. wohl niemals eingefallen, seine Kindheit der heiligen Genovefa einfach durch die mächtigen Säulen des Pantheons durchschneiden und in drei Stücke zerlegen zu lassen, wenn sich das nicht mit der Leinwand so bequem hätte machen lassen. Bei der Arbeit al fresco im Pantheon selber hätte er sicher auf das Gesamtbild verzichtet und in jedes der drei Felder ein in sich geschlossenes Gemälde gesetzt. Und ohne Zweifel hätte er dann der Seinepräfektur ein wirklich auf die Deckenperspektive berechnetes Gemälde geliefert und nicht das am Plafond befestigte Wandgemälde, bei dessen Herstellung er sich nicht die geringste Mühe gab, es den Bedingungen des Ortes anzupassen.

Im Pantheon macht trotz dieser Zerrissenheit des Hauptbildes die Kunst Puvis' den stärksten Eindruck, und nirgends fühlt man so überzeugend wie hier, daß kein anderer Künstler der letzten fünfzig Jahre ein nur annähernd gleich hohes Verständnis für die Erfordernisse der monumentalen Kunst besaß. Diese Ueberzeugung wird auf der einen Seite durch Puvis, auf der anderen durch Laurens, Bonnat, Blanc, Cabanel u. s. w. verstärkt. So harmonisch schön die Gemälde des einen mit der Architektur des Pantheons zusammenklingen, in so lärmenden Dissonanzen schreien dagegen die Arbeiten aller anderen an der Ausschmückung der Pantheonwände beteiligten Maler. Trotzdem ist es ein Irrtum zu glauben, daß Puvis bei seinen Arbeiten besondere Rücksicht auf die jeweilige Architektur genommen hätte. Wäre dies der Fall, so müßte er seinen Stil je nach dem des von ihm zu schmückenden Baues geändert haben, was jedoch durchaus nicht der Fall ist. Sein Stil hat sich allerdings mit den Jahren geändert; zu Anfang waren seine Formen kräftiger, lebendiger, irdischer und farbiger, um später immer blutleerer, bleicher und schemenhafter zu werden, aber von diesen rein zeitlichen Umwandlungen abgesehen bleibt sein Stil durchaus der nämliche, ob er nun den pseudoromischen Renaissancetempel des Pantheons, die modernen Museen in Marseille und Amiens, das Pseudorenaissancerathaus von Paris, die Sorbonne oder die Bostoner Bibliothek mit großen Wandgemälden schmückt oder ob er kleinere Staffeleibilder und Porträts malt.

Nachdem man ihn neun Jahre lang aus dem Salon verbannt hatte, war durch Privatausstellungen sein Name so bekannt geworden, daß die Jury ihn im Jahre 1862 nicht nur aufnahm, sondern ihm auch eine Medaille zweiter Klasse

zuerkannte. Zehn Jahre später gehörte er selber der Jury an, trat aber zurück, weil die ausschlaggebenden Akademiker in der Jury alle neueren Richtungen systematisch ausschlossen, und als endlich der große Zwiespalt ausbrach und die Société nationale des Beaux-arts sich von der älteren Société des artistes français abzweigte, ging er mit den Neuen und wurde nach dem Tode Meissoniers der Präsident der jungen Gesellschaft.

Im Jahre 1854 führte Puvis seine erste größere Wandmalerei aus, indem er den Speisesaal eines seinem Bruder gehörigen Landhauses mit den vier Jahreszeiten und dem verlorenen Sohne ausschmückte. Einige Jahre später malte er vier dekorative Figuren für ein Privathaus. 1861 stellte er den Krieg und den Frieden, 1863 die Arbeit und die Ruhe aus, vier große dekorative Gemälde, die sich jetzt im Museum der Picardie zu Amiens befinden. Wie schon oben gesagt, sind diese ersten dekorativen Arbeiten weit kräftiger und lebendiger in Farben und Formen als die späteren bekannteren Gemälde des Künstlers, aber auch sie besitzen schon die erhebende Noblesse seiner Kunst und zeigen das vornehme Verständnis für die farbige Flächendekoration in vollem Maße. Die vier großen Bilder waren von Puvis nicht für ein bestimmtes Gebäude gemalt worden, sondern kamen nur durch Zufall nach Amiens. Der Staat hatte den Frieden für 6000 Franken angekauft, und Puvis hatte den Krieg, den man ihm nicht abkaufen wollte, dazugegeben, um die zusammengehörigen Gemälde nicht zu trennen. Die Arbeit und die Ruhe hatten keinen Käufer gefunden und waren in die Werkstatt des Malers zurückgekehrt, als dieser eines Tages von dem Baumeister Diet besucht wurde, der soeben das Museum der Picardie in Amiens errichtet hatte. Er kam mit dem Maler überein, die beiden vom Staate angekauften Gemälde für Amiens zu verlangen, und nachher schenkte Puvis noch die beiden anderen Gemälde dazu und vervollständigte die Dekoration der Wände durch einige verbindende Figuren und einen gemalten Rahmen von Blumen und Früchten. Im ganzen also erhielt er für die Arbeit von drei oder vier Jahren die Summe von 6000 Franken, und die Stadt Amiens gelangte so in den Besitz einer der herrlichsten dekorativen Malereien des 19. Jahrhunderts.

Sobald die Gemälde an Ort und Stelle angebracht waren, machten sie einen so ausgezeichneten Eindruck, daß die Stadt dem Künstler einen weiteren Auftrag gab.

Im Jahre 1865 stellte er dieses Gemälde Ave Picardia nutrix im Salon aus und erreichte damit, daß er von da an zu den am meisten umstrittenen französischen Künstlern gehörte. Seit 1865 ist er für die eine Seite der größte dekorative Maler der Neuzeit, während die andere, mehr und mehr verstummende Seite sich hartnäckig dem erhabenen Gesamteindruck verschloß, um die gewollten und bewußten Dürftigkeiten in der Zeichnung und in anderen untergeordneten Einzelheiten zu tadeln und nur diese vermeintlichen Fehler wahrzunehmen. In einer Form, die an Theokrit und Virgil erinnert und doch zugleich durchaus modern ist, schildert die „Ernährerin Picardia" die Arbeiten der Bewohner dieses fruchtbaren Landes, worunter als Hauptgruppen rechts von der die Komposition schneidenden Thüre die Apfelweinkelterer, links die Fischer bemerklich sind. 1879 folgte endlich das große Gemälde Ludus pro patria, womit die Ausschmückung

des Museums von Amiens ihren Abschluß fand. Dieses Gemälde, welches eine ganze lange Wand ohne Unterbrechung bedeckt, stellt die Bevölkerung eines gallischen Dorfes dar, welche am Ufer eines langsam dahingleitenden Flusses in einer ebenen, hier und da mit Baumgruppen bestandenen Landschaft dem Waffenspiele der jungen Männer zuschaut. Wie in den anderen Gemälden zu Amiens und wie überhaupt in allen seinen dekorativen Arbeiten bekümmert sich Puvis nicht im geringsten um archäologische Forschungen, wie sie seit David das Ziel der Historienmalerei waren. Die Tracht, die er seinen Figuren giebt, gehört einzig seiner, die größte Einfachheit und Noblesse erstrebenden Phantasie an, und die einfachen Formen der Geräte und Werkzeuge hat er in abgelegenen Dörfern gefunden, um sie seinem Zweck entsprechend zu veredeln. Ebenso entnimmt er die Landschaft der Wirklichkeit, um sie zu vereinfachen und zu veredeln, und auf die gleiche Weise verfährt er selbst mit dem menschlichen Körper. Alles dient ihm nur als Mittel zum Zweck, als Rad im Uhrwerk. Weder die Menschen, noch ihre Trachten und Kostüme, weder die auf dem Gemälde vorgehende Handlung, noch die Landschaft drängen sich vor und übernehmen eine Hauptrolle, sondern alles behält ruhig und bescheiden seinen Platz im Gesamtbilde, das ausschließlich durch die sanfte und wohltuende Poesie, durch die getragene Würde und die edle Harmonie seiner Linien und Farben wirkt.

Die Picardia nutrix hatte den Künstler auf den ersten Platz gestellt, und als die Marseiller im Jahre 1867 ihr hübsches Palais de Longchamp vollendet hatten, worin ihre Kunstsammlungen untergebracht sind, wandten sie sich ebenfalls an Puvis de Chavannes, der das Treppenhaus mit zwei herrlichen Gemälden schmückte: Marseille als griechische Kolonie und Marseille als Pforte des Orients, zwei Werke, worin die Poesie der Mittelmeerländer mit unvergleichlichem Zauber gebannt ist. 1872 folgte Poitiers, für dessen neues Rathaus Puvis wiederum zwei die monumentale Treppe schmückende Gemälde schuf. Auf dem einen stellte er Radegunde, die Tochter des Thüringerkönigs Berther und Gattin Chlothars, des Königs von Neustrien, dar, wie sie im Kloster des heiligen Kreuzes die von der Barbarei ihrer Zeit bedrohten Künste und Wissenschaften schützt, auf dem andern den Sieg Karl Martells über die Araber bei Poitiers. Die bekanntesten Arbeiten des Künstlers, die Darstellungen aus dem Leben der hl. Genoveva im Pantheon, beschäftigten Puvis de Chavannes von 1875 bis zu seinem 1898 erfolgten Tode. Der erste Teil dieser Arbeit besteht aus einem großen und drei kleineren Gemälden, welche die Kindheit der Heiligen darstellen, und einem darüber befindlichen Friese mit einem feierlichen Zuge heiliger Männer und Frauen. In seinen letzten Lebensjahren kam dann zu diesen die rechte Wand neben dem Eingange schmückenden Gemälden die Ausschmückung der linken Wand im gegenüberliegenden Arme des Langschiffes, wo die Schutzpatronin von Paris in dieser ihrer Rolle die Stadt bewachend und die Hungrigen und Kranken erquickend und unterstützend dargestellt ist.

Im Jahre 1880 folgte ein Wandgemälde für die Wohnung des Malers Bonnat: Doux Pays, ein Meeresgestade, wo edle Frauengestalten lagern und auf das blaue Meer hinausschauen, während zu ihren Füßen nackte Kinder spielen. 1883 wurde von der Stadt Lyon ein Wandgemälde für das dortige Museum bestellt, und Puvis malte die Antike Vision, inhaltlich dem Doux Pays nicht un-

ähnlich: in einer antiken Idealandschaft sieht man einen auf der Rohrpfeife flötenden nackten Hirten, umgeben von Frauen. Ebenfalls für das Lyoner Museum schuf Puvis die christliche Inspiration: ein Klosterhof, über dessen weiße Mauern dunkle Cypressen hereinragen, und dessen Bewohner heilige Bilder und Bücher, Statuen und Gebäude entwerfen und ausführen. Als Einrahmung einer Tür im Museum kamen dazu die anmutige Frauengestalt der Saône und der die Rhone darstellende kräftige Fischer, und endlich folgte die Hauptarbeit für Lyon: Der heilige Hain der Musen, dessen geheimnisvolle Poesie mit ähnlichen Schöpfungen Böcklins zusammenklingt, so viel äußerliche Verschiedenheit auch zwischen dem französischen und dem deutschen Meister besteht. An diesen heiligen Hain in Lyon schließt sich wenigstens in seinem mittlern Teil das große Gemälde im Amphitheater der Sorbonne an, worauf die symbolisierten Künste und Wissenschaften in einem ähnlichen Haine dargestellt sind. Im Pariser Stadthause hat Puvis die Treppe der Präfektur und den ersten Saal der Empfangsräume ausgemalt. In dem Saale hat er den Sommer, eine lachende Flußlandschaft mit badenden Frauen, Fischern und Heumachern, und den Winter, eine öde Schneegegend mit Holzfällern, frierenden Frauen und einem Jagdzuge in der Ferne, dargestellt. Die Treppe der Präfektur bot ihm nur zu einem einzigen größern Gemälde Raum: Victor Hugo, gefolgt von drei schwebenden Musen, bietet der von symbolischen Frauen und Männern umgebenen Stadt Paris seine Leier dar. Außerdem stattete er an dieser Treppe die von den Fenstern und anderen Zufälligkeiten der Architektur geschaffenen Winkel mit kleinen Gemälden aus, welche in einzelnen Gestalten die Tugenden der Stadt Paris symbolisieren: den Fleiß, den Patriotismus, den Enthusiasmus, die Wohltätigkeit, die Phantasie, die Schönheit, die Poesie u. s. w.

Abb. 65. Inter artes et naturam, von Puvis de Chavannes.

Von 1890—1892 arbeitete Puvis de Chavannes für das Museum von Rouen: ein großes Mittelbild Inter artes et naturam, in einer schönen Seelandschaft Maler, Bildhauer und Baumeister, im Hintergrunde die Kirchtürme von Rouen, zwei Seitenbilder, links die Töpfer, rechts die das gebrannte Produkt schmückenden Malerinnen, diese letzteren zum erstenmal auf den Gemälden Puvis' in moderner, nur etwas vereinfachter Tracht. 1893 erhielt der Maler eine Bestellung aus Amerika und arbeitete in den folgenden drei Jahren an dem großen Musenbilde und den acht kleineren Darstellungen der Künste und Wissenschaften für die Bibliothek zu Boston. Die Pausen zwischen diesen großen dekorativen Aufträgen füllte der unermüdliche Arbeiter mit zahlreichen Staffeleibildern aus, deren wichtigste sind: Ein Ecce-Homo in der kleinen Dorfkirche von Champagnat (1855); die Meditation, die während der Belagerung von Paris aus dem Atelier des Künstlers gestohlen wurde und seither verschwunden ist; die Herodias in Limoges (1857); die Rückkehr von der Jagd im Museum von Marseille (1859); der Herbst im Museum von Lyon (1864); der Schlaf im Museum von Lille; die Enthauptung Johannis des Täufers (1870); die jungen Mädchen und der Tod (1872); die Ernte (1873), die erste Idee der Picardia nutrix; die Fischerfamilie (1875); die junge Frau an der Toilette (1877); die Frauen am Meeresstrande (1879); der arme Fischer im Luxembourg (1881) und andere mehr, deren Aufzählung zu weit führen würde. Die letzten, auf den jährlichen Ausstellungen der Société nationale erschienenen Arbeiten von ihm waren die hl. Genoveva am Fenster im Pantheon und das Porträt seiner Gattin, zwei Arbeiten, an denen bereits eine gewisse Müdigkeit zu merken war.

Kein französischer Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt sich auf dem Gebiete der dekorativen Malerei neben Puvis de Chavannes stellen und überhaupt ist von allen französischen Malern des Jahrhunderts nur Hippolyt Flandrin neben ihm zu nennen. Von den nach Hunderten zählenden heutigen Malern Frankreichs, welche es unternehmen, Wände und Decken mit Malereien zu schmücken, verdienen in diesem Abschnitte noch Erwähnung: der 1860 in Toulouse geborene Henri Martin, einer der Begründer des Salons der Unabhängigen, seither aber längst von den offiziellen Machthabern anerkannt und zu einem der bedeutendsten Mitglieder der älteren Société des artistes français geworden. Stofflich läßt sich Henri Martin in die engste Verbindung mit den von Musen und anderen überirdisch edlen und schönen Frauengestalten belebten heiligen Hainen in Verbindung bringen, die Puvis de Chavannes zu malen liebte. Martin bewegt sich am liebsten auf diesem Gebiete und findet nach vorübergehenden Ausflügen auf andere Gebiete schnell wieder den Rückweg in dieses sein Lieblingsreich. So sehr er aber dem poetischen Inhalte und der geadelten Stimmung seine Werke nach dem älteren Meister ähnelt, so verschieden ist er von ihm in der Technik. Er ist es hauptsächlich, der dem Pointillismus, der nur mit reinen Farben, die in Pünktchen und Strichen nebeneinander auf die Leinwand gesetzt werden, arbeitenden Manier, Eingang in die moderne Malerei verschafft hat. Diese Malweise, welche unter gewissen Umständen, zumal wenn es sich um die Wiedergabe des flimmernden Sonnenlichtes handelt, große Vorzüge vor der üblichen Palettenmischung der

Farben hat, giebt den Gemälden Martins eine große Leuchtkraft und einen warmen Farbenreiz, der sie von den ihrem geistigen und poetischen Inhalte nach nicht unähnlichen Arbeiten des Puvis von vornherein unterscheidet. Die bedeutendsten

Abb. 66. Sérénité, von Martin.

Schöpfungen Martins sind: Die Chimären, Melancholie, Sérénité, Erscheinung der Clemence Isaure bei den Troubadours und seine Wandgemälde im Pariser Rathause und in Toulouse. Außerdem hat er in ähnlicher poetischer Art eine Anzahl kleine Landschaften und Musenerscheinungen im Atelier gemalt.

Franz Auburtin arbeitet ganz in der Art des Puvis und belebt wie dieser seine weiten offenen Flußlandschaften mit idyllischen Figuren von Nymphen, nackten Kindern und flötenden Faunen. Victor Koos, wie Flandrin, Puvis und Chenavard, ein Lyoner, ist ebenfalls ein Schüler Puvis', kommt aber in dem Streben nach symbolischer Aussprache philosophischer Ideen nicht zu dem einfachen Adel des Meisters; so hoch er als Zeichner und Denker steht, so mangelt ihm doch die erhabene Größe der Komposition, welche Puvis auszeichnet.

Abb. 67. Antike Vision, von Puvis de Chavannes.

Abb. 68. „Bon jour, Mr. Courbet“, von Courbet.

Realismus, Freilicht und Impressionismus.

Mehr als fünfzig Jahre sind vergangen, seit Courbet seine ersten Schlachten schlug, und schon vor einem Vierteljahrhundert hat der Führer des Realismus die Augen für immer geschlossen. Aber immer noch schwankt sein Bild im Urteil der Kunstgeschichte und es hat den Anschein, als ob es erst kommenden Generationen beschieden wäre, den abschließenden Spruch zu fällen. Gustav Courbet (1819—1877) war seiner ganzen Natur nach zum rücksichtslosen, brutalen Kampfe bestimmt. Ein grober, ungeschlachter Bauer, aus einem einzigen festen Klotze geschnitzt, allen Zugeständnissen, halben Maßregeln und goldenen Mittelwegen abhold, konnte er nicht anders, als mit der großen Mehrheit seiner zeitgenössischen Kollegen in beständiger Fehde liegen. Angefüllt und aufgeblasen von der übertriebensten Selbstüberschätzung ließ er sich ohne Unterlaß zu den maßlosesten, bis zum Gipfel der Absurdität gesteigerten Ausfällen gegen tote und lebende Meister hinreißen, verlockt durch das freudige Beifalljauchzen seiner Umgebung, die zum größten Teile aus unfähigen Nullen bestand und sich freute, einen Sprecher gefunden zu haben, der ihre Schimpfereien mit einer Stimme, die nicht ungehört verhallte, in die Welt

hinausschrie. Mit diesen seltsamen und lächerlichen Aussprüchen Courbets könnte man viele Seiten füllen, und die Lektüre wäre wohl geeignet, Staunen und Heiterkeit zu erregen. Raffael und Tizian waren für ihn armselige Nichtskönner, und Delacroix und Ingres standen so tief, daß man sie überhaupt nicht nennen durfte. Es gab überhaupt nur einen einzigen Maler auf der ganzen weiten Welt seit ihrer Erschaffung, und das war Courbet. Und Courbet war auch der schönste und stattlichste Mann, der weiseste Denker, der unerschrockenste Held, mit einem Worte der Herrgott.

In seiner Kunst huldigte er Grundsätzen, die er 1855, wo er neben der Weltausstellung eine Privatausstellung organisiert hatte, in seinem Kataloge des längeren darlegte. Kürzer und bezeichnender aber ist für ihn, was er einst zu einem Kollegen sagte, der ein religiöses Bild gemalt hatte, worauf man einen geflügelten Engel sah: „Hast du schon einmal einen Engel gesehen?“ Während Delacroix der Phantasie in allen seinen Arbeiten einen Hauptplatz einräumte, existierte für Courbet nur die ungezuckerte und unverwässerte Natur. Er wollte sich nicht einmal dazu verstehen, die einzelnen Bruchteile der Wirklichkeit so zusammenzubringen, daß sie ein Bild machten. Alles, was in der Wirklichkeit existierte, war gut und mußte genau so abgeschrieben werden, wie es sich zeigte. Der Künstler durfte weder denken noch fühlen, sondern er mußte ganz objektiv kopieren. Je besser es ihm gelang, seine eigene Individualität zu unterdrücken, desto vollkommener wurde sein Werk.

Diese Grundsätze, welche den Künstler zur Maschine machen und als einziges Ziel die möglichst getreue und täuschende Wiedergabe von in der Wirklichkeit existierenden Gegenständen verfolgen, schränken ihn auf ein enges Gebiet ein und schließen von hundert berühmten Kunstwerken sicherlich neunzig überhaupt aus. Ist somit schon das Gebiet der Kunst Courbets in die engsten Schranken gezwängt, so kommt noch ein technischer Mangel hinzu, der geeignet scheint, den Maler von der ersten Stelle, die er sich selber zuerkannte, herabzuziehen. Courbet erkannte noch nicht das Geheimnis der Luft, das doch die Leute von Fontainebleau längst entdeckt hatten und das von Manet zur nämlichen Zeit bis zur äußersten Konsequenz ausgebeutet wurde. Courbet ist ein großer Maler, wo immer es sich handelt, die Oberfläche eines plastischen Gegenstandes wiederzugeben. Darin berührt er sich mit seinem Zeitgenossen Daumier, der sich aber von Courbet dadurch unterscheidet, daß er durchaus nicht bemüht ist, seine Persönlichkeit zu verbergen, sondern im Gegenteil alle seine Schöpfungen mit seiner gewaltigen Individualität durchdringt. Daß die menschlichen Figuren, mögen sie noch so vollkommen plastisch und realistisch gemalt sein, der sie umgebenden und einhüllenden Luft bedürfen, um sie mit der Landschaft in Verbindung zu bringen, übersah oder unterschätzte Courbet. Einige seiner berühmtesten Bilder weisen so einen schreienden Mißklang auf: die Landschaft oder wenigstens die Skizze dazu ist direkt vor der Natur gemalt und nachher hat der Maler im Atelier die Figuren hineingesetzt. Diesen großen Fehler bemerkt man sowohl bei seinen badenden Demoiselles du village wie bei seinen wohl über Gebühr bewunderten Bauern der Beerdigung von Ornans. Die einzelnen Figuren sind hier wie dort Meisterwerke von treuer, scharfer, erbarmungsloser Wiedergabe der

Abb. 69. Das Begräbnis zu Ornans, von Courbet.

Natur, aber sie springen aus der unter anderen atmosphärischen Bedingungen gemalten Landschaft heraus, und der Gesamteindruck ist unerfreulich und zerrissen.

Courbet hat fast alles gemalt, was er innerhalb der selbst gesteckten Grenzen finden konnte: Bildnisse und Landschaften, Menschen und Tiere, den Wald und das Meer. Leider sind seine Bilder fast ohne Ausnahme sehr schwarz geworden und lassen heute keinen Schluß mehr zu auf ihre früheren Farben. Nur die Formen sind geblieben und zeigen Courbet als einen mitunter nachlässigen, häufiger brillanten Zeichner von großartiger Sicherheit und Wahrheit. Seine berühmtesten Bilder sind

Abb. 70. Steinklopfer, von Courbet.

diejenigen, worauf er wie bei der genannten Beerdigung von Ornans lebensgroße menschliche Figuren in die Landschaft setzt. Dazu gehören „Nach dem Essen in Ornans", das 1849 wie ein gellender Kriegsruf in die Ohren der akademischen Künstler erscholl, die Steinklopfer von 1851, der Bettler, die Ringer, die badenden Frauen, die jungen Damen an der Seine, die unter dem Titel „Bon jour, monsieur Courbet" berühmt gewordene Begegnung, worauf sich der Künstler selber im erhabensten Gefühle seiner Mannesschönheit neben seinem Gastfreunde Bruyas und einem Diener dargestellt hat, die beide untertänigst den Hut vor dem Maler abnehmen, die Heimkehr von der Konferenz, welche 1863 einen großen Aufruhr erregte, weil der Maler hier eine Schar betrunkener Priester dargestellt hatte, die

unter den Augen sarkastisch lächelnder Bauern an einem in schöner Landschaft aufgestellten Heiligenbilde vorüberziehen.

Einen größeren Raum im Lebenswerke Courbets nehmen seine Landschaften ein. Am liebsten malte er geheimnisvolle grüne Dickichte, belebt von scheuen Rehen, die auf diesen Bildern so ausgezeichnet mit ihrer grünen Umgebung zusammengebracht sind, daß sie — ganz im Gegenteil zu der oben besprochenen Gruppe seiner Bilder — im geringsten nicht als Staffage wirken, sondern durchaus mit Felsen, Bäumen und Erde verwachsen scheinen. Diese Landschaften Courbets hätten

Abb. 71. Das Rehelager am Bach von Pierre-Fontaine, von Courbet.

vielleicht den begründetsten Anspruch auf die Wertschätzung der Nachwelt, wenn sie nicht durch das stete Nachdunkeln außerordentlich gelitten hätten. Die ebenfalls sehr zahlreichen Marinen Courbets geben den Eindruck der Wirklichkeit lange nicht so vollendet wieder wie seine Felsen und Dickichte. Das rastlose flüssige Element wird von ihm festgehalten und versteinert, die Wellen stemmen sich wie festgefügte Mauern, es ist kein Wasser mehr, sondern zu Stein erstarrte Lava. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Courbet in der Schweiz, wo er eine erstaunlich große Anzahl Landschaften malte, deren Vorzüge mitunter so sehr gegen die offenbaren Mängel zurückstehen, daß man sich gewöhnt hat, die in dieser Zeit entstandenen Bilder nicht für voll anzusehen, sondern als Schülerarbeiten zu betrachten, die der Meister aus pekuniären Gründen mit seinem Namenszuge ausstattete.

Gleich Courbet ist sein Zeitgenosse Eduard Manet (1832—1883) der Führer einer neuen Kunstrichtung geworden, und wenn auch diesen beiden Künstlern, wie es bei den im vordersten Gewühl der Schlacht stehenden Kämpfern nicht anders möglich ist, eine einseitige Beschränktheit vorgeworfen werden kann, so darf man doch ihre Bedeutung für die heutige Kunst und den segensreichen Einfluß ihrer Werke und Lehren nicht unterschätzen. Courbet wandte sich gegen die Phantasten und Träumer, indem er die alleinige Schönheit der Natur verkündete, und wenn er auch über das Ziel hinausschoß, als er jegliche Phantasie verpönte, so fehlt seinen Lehren doch nicht ein starkes Rückgrat von festen Tatsachen. Manet ist der technische Lehrer unserer heutigen Malergeneration geworden, und die bekanntesten heutigen Meister aller Nationen haben von ihm gelernt. Während Courbet Sturm lief gegen den Inhalt der akademischen Kunst, rüttelte Manet mit Macht an ihren

Abb. 72. Olympia, von Manet.

technischen Formeln. Er zeigte, daß die im Atelier empfangenen Lehren dem Künstler später ebenso häufig schaden wie nützen, indem sie ihn in den konventionellen Bahnen festhalten. In seiner Feindschaft gegen die Akademie ging er als starker Kämpfer zu weit, und mancher seiner Pfeile flog über das Ziel hinaus. Es war sein Grundsatz, in der Kunst sei eine jede Lehre von Uebel, alle Kunstschulen müßten geschlossen werden, die Natur allein sollte die große Lehrmeisterin sein. Wie er mit ihr fertig wurde, das war des Künstlers Sache. Hatte er Talent, so mußte es ihm gelingen, wo nicht, so war nichts an ihm verloren.

Kam Courbet in seinen Anfängen von Caravaggio und den Bolognesen her, so steht Manet dagegen in seinen ersten Bildern ganz auf den Schultern der Spanier: Velazquez und Goya sind seine Lehrmeister, deren er sich selbst dann noch erinnert, wenn er anscheinend durchaus selbständig auf eigenen Füßen steht. Was Manet von seinen Vorgängern und Zeitgenossen unterscheidet, kommt in seinen ersten Arbeiten noch nicht zur vollen Geltung. Zwar fängt er schon an,

die Modellierung der Körper zu verschmähen, aber er geht hierin lange noch nicht so weit wie in seinen späteren Arbeiten. Der Kern seines Strebens liegt in der Ueberzeugung, daß der Künstler seine Menschen und Gegenstände nicht so darstellen soll, wie er weiß, daß sie sind, sondern wie er sie sieht. Manet verzichtet deshalb auf das plastische Herausarbeiten und auf die Zeichnung und sucht nur mit den Erscheinungen der Lichtreflexe zu wirken. Er will auf seinen Bildern die Wesen und Dinge so wiedergeben, wie sie auf uns beim ersten flüchtigen Anschauen wirken, nicht aber, wie sie sich beim genauern, prüfenden Betrachten ausweisen. Er verzichtet also auf alle festen Linien und Formen und setzt in breiten Flächen Hell und Dunkel nebeneinander. Seine Bilder werden dadurch häufig flach, die

Abb. 73. Ein Schänktisch der Folies-Bergère, von Manet.

Körper runden sich nicht, der Hintergrund geht nicht zurück, aber wenn man dem Künstler einmal zugesteht, daß der flüchtige Eindruck der im Vorübereilen gesehenen Menschen und Dinge die malerische Wiedergabe verdient, so muß man auch zugeben, daß Manet eben diesen Eindruck vollkommen erreicht.

Nachdem Manet 1859 zwei Bilder, wovon das „Kind mit den Kirschen" einige Beachtung fand, und zwei Jahre später einen gitarrespielenden spanischen Jungen ausgestellt hatte, der von Theophil Gautier als Verwandter der Modelle Goyas gepriesen wurde, erschien er 1867 mit einer ganzen Anzahl Arbeiten, welche die Kritik zwangen, sich mit ihm zu beschäftigen. Die Jury hatte kein einziges Bild von ihm angenommen, und deshalb folgte er dem Beispiele Courbets und veranstaltete eine Sonderausstellung, welche einige fünfzig Arbeiten enthielt, darunter die meisten seither berühmt gewordenen Bilder Manets. Da war das „Frühstück

im Walde" mit seinen auf dem grünen Grase neben einem Weiher im Baumschatten gelagerten modern gekleideten Männern und nackten Frauen, das vier Jahre vorher im Salon der Zurückgewiesenen großes Aufsehen gemacht hatte; die nackt und weiß auf dem weißen Ruhebette ausgestreckte Olympia, eine Enkelin der Maja Goyas, die seither im Luxembourg Aufnahme gefunden hat; der tote Stierkämpfer, der einem von seinem Urheber zerstörten großen Gemälde entstammte und ganz an Velazquez erinnerte; die Seeschlacht der amerikanischen Schiffe Kear-

Abb. 74. General Prim, von Regnault.

sarge und Alabama; das Porträt der Sängerin Lola von Valence und eine ganze Anzahl ausgezeichneter Marinen und Stilleben.

In den nach 1867 gemalten Flußbildern mit Ruderern, sonntäglich geschmückten Pariserinnen und lustwandelnden Paaren machte sich Manet immer mehr frei von den spanischen Einflüssen und leistete der Kunst seiner und unserer Zeit unschätzbare Dienste, indem er ihr den Weg aus dem Museumsdunkel der braunen Asphaltfarben zum hellen Sonnenlicht zeigte. Zu den Szenen aus der Umgegend von Paris, wo sich Ausflügler in den Kähnen auf der Seine oder auf dem Rasen unter den Bäumen tummeln, gesellten sich zahlreiche Darstellungen aus den Tingel-

tangeln, Kaffeehäusern und Theatern, darunter die berühmten Bilder „Die Loge"; „Das gute Bier", wie das Porträt des Graveurs Belot, dargestellt mit der dampfenden Pfeife in der einen, dem schäumenden Seidel in der anderen Hand, genannt

Abb. 75. Tänzerin, von Degas.

wird; der Schänktisch der Folies-Bergère mit der geradeausschauenden, beide Hände auf den Tisch stützenden Kellnerin, hinter deren Rücken ein großer Wandspiegel das bunte Treiben im Saale wiedergiebt; „Argenteuil"; „Im Boot"; „Bei dem

Père Lathuille" und die Porträts von Rochefort, Antonin Proust und dem Löwentöter Pertuiset.

Manet war zwanzig Jahre lang der Mittelpunkt einer Gesellschaft von Künstlern und Schriftstellern, die seine Ideen teilten und zu denen außer den Schriftstellern Emil Zola und Duranty die Maler und Radierer Whistler, Degas, Claude Monet, Legros, Fantin-Latour, Desboutin, Renoir, Forain, Gervex u. s. w. gehörten. Indessen übte er auf keinen der genannten einen so nachhaltigen und absorbierenden Einfluß aus, daß man sie seine Schüler nennen könnte. Eigentliche Schüler Manets waren nur die beiden Malerinnen Eva Gonzalez und Bertha Morizot, beide außerordentlich stark von Manet beeinflußt, aber doch auch von Hause aus so ent-

Abb. 76. Café auf dem Boulevard Montmartre, von Degas.

schieden begabt, daß ihre Arbeiten bei aller Verwandtschaft mit den Bildern des Meisters eines aparten Charakters nicht entbehren. Heinrich Regnault (1843—1871), den man gewöhnlich mit Manet in Zusammenhang bringt, kommt zu dieser Verbindung wohl nur durch den Zufall, daß er ebenfalls in Spanien studiert und sich daselbst für Velazquez und besonders Goya begeistert hat. Abgesehen von diesen Vorbildern haben Regnault und Manet wenig oder nichts gemein, und wahrscheinlich würde Regnault bei seinen Landsleuten nicht gar so hoch eingeschätzt werden, wenn er nicht im deutsch-französischen Kriege gefallen wäre. Sein „Maurischer Henker" im Louvre ist eine gute Wiedergabe des Abencerragensaals der Alhambra, erhebt sich aber kaum über hundert ähnliche Darstellungen der arabischen Paläste Andalusiens. Der General Prim auf dem zurückstutzenden Rappen ist ein dramatisches Porträt voll Feuer und Leben, mehr mit Delacroix und Géricault als mit

Manet verwandt. Sein kleines Bildnis der Gräfin Barck im spanischen Kostüm steht so sehr unter dem Einflusse Goyas, daß man es für eine Kopie nach dem spanischen Meister halten könnte, und die berühmte Salome, für die ihrem glücklichen Besitzer angeblich 150000 Franken geboten worden sind, ist zwar ein sehr gutes Bild, erhebt sich aber kaum zu der einsamen Höhe der Meisterwerke.

Ueber Edgar Degas (geb. 1834) ist es schwer, schon jetzt ein Urteil abzugeben, das sich als endgültig bezeichnen ließe. Er verschmäht die großen Kunstmärkte

Abb. 77. Zeichnung von Forain.

der „Salons" und zeigt seine Arbeiten nur in den Privatausstellungen der Kunsthändler. Von allen neueren Franzosen hat kaum einer mehr von den Japanern gelernt als er. Bei ihnen hat er gesehen, wie man einfach in die Wirklichkeit hineingreift und das erste beste Stück zur bildlichen Darstellung herausnimmt, ohne Rücksicht auf die Erlangung eines einheitlichen und geschlossenen Bildes. Es ist nicht zu leugnen, daß er dabei oft die reizendsten und anziehendsten Wirkungen erzielt, wie sie nur unmittelbar aus dem Leben selbst gewonnen werden können; sehr häufig aber überwiegt bei dieser Kunst, welche allen überkommenen Schönheitsregeln ins Gesicht schlägt und dicht an die Augenblicksphotographie grenzt, die bizarre Absonderlichkeit, die zwar das Interesse erregt, dem Schönheitsgefühl

aber nicht genügt. Seine Pastelle von häßlichen Frauen, die, mit ihrer intimsten Toilette beschäftigt, an oder in der Badewanne sitzen, stehen, hocken oder knien, sind mit virtuoser Geschicklichkeit der Natur abgelauscht, und wenn man einmal

Abb. 78. In den Kulissen, von Forain.

seine Tänzerinnen gesehen hat, kann man das Zuckerzeug der allermeisten Darsteller dieses beliebten Modells nicht mehr ausstehen. Einige seiner Tänzerinnen entsprechen dabei in ihren überaus delikaten und zarten Farben und in der Geschlossenheit der Komposition allen ästhetischen Forderungen und sind die entzückend-

sten Verbindungen der unerbittlich beobachteten und wiedergegebenen Wirklichkeit und der feinen Empfindung eines großen Künstlers. Gemeinhin aber ist Degas,

Abb. 79. Im Zirkus, von Toulouse-Lautrec.

dessen spitze Zunge in den Pariser Künstlerkreisen mit Recht gefürchtet ist, zu sehr Satiriker und Kritiker, um der Schönheit nachzugehen. Er sieht weit lieber ent-

stellende Mängel und Fehler, einander zerreißende Linien und Farben, als harmonische Bilder, und wenn ihm die Natur im landläufigen Sinne „schön" entgegentritt, geht er ihr eilends aus dem Wege und sucht sich anderswo ein häßliches Modell.

Nahe verwandt mit Degas sind die Zeichner Forain und Toulouse-Lautrec. Forain ist als bissiger und giftiger satirischer Zeichner der ganzen Welt bekannt. Er hat in seiner Technik eine gewisse Aehnlichkeit mit Puvis de Chavannes, von dem er im übrigen durch eine Welt getrennt ist. Wie Puvis versteht er es, seine Zeichnung auf die allernotwendigsten, wenigsten Striche zu beschränken und alles irgendwie entbehrliche Beiwerk wegzulassen. Er hat auch einige Bilder gemalt und zwar sucht er wie Degas am liebsten seine Modelle im Foyer der Großen Oper, wo die „Abonnenten" mit den kleinen Tänzerinnen plaudern. Da sieht man ungesund fette Herren mit gemeinem, geilem und wenig vertrauenerweckendem Gesichtsausdruck, den dicken Bauch mit schweren Goldketten bespannt, glitzernde Brillanten im zierlich gefältelten Hemde und an den feisten Fingern, und lächelnde Tänzerinnen im duftig weißen Röcklein, deren Mienen wie bei Degas die Gosse als ihre Herkunft bezeichnen. Toulouse-Lautrec war wie Degas japanischen Einflüssen unterworfen. Die Art, wie er blitzesschnelle Bewegungen von Rennpferden und Jockeys, wie sie nur dem allerbesten Auge sichtbar werden und wie sie uns andern gewöhnlichen Sterblichen bloß durch die Wunder der zehn Aufnahmen in der Sekunde machenden Photographie offenbart worden sind, wiedergiebt, ist ebenso erstaunlich wie die raffinierte Häßlichkeit und der krankhaft feine Geschmack, der sich in allen seinen Pastellen und Zeichnungen ausspricht. Wie Degas hat Toulouse-Lautrec nur wenige Oelbilder gemalt und die unmittelbare Technik des Pastells vorgezogen.

Claude Monet (geb. 1840) und seine Genossen und Nachfolger Pissarro, Sisley, Cézanne, André, d'Espagnat und wie sie alle heißen, übertrugen die Technik des Pastells in die Oelmalerei. Anstatt die Farben auf der Palette zu mischen, setzen sie einfach die reinen Grundfarben in kleinen Strichen und Punkten nebeneinander auf die Leinwand. Aus nächster Nähe gesehen bietet ein solches Bild nur ein wüstes Durcheinander bunter Striche, tritt man aber ein paar Schritte zurück, so lösen sich die Dissonanzen, die Farben verschmelzen zusammen und die von dem Künstler beabsichtigte Harmonie stellt sich ein. Der Gewinn würde jedoch für die aufgewandte Mühe nicht lohnen, wenn die Wirkung nur der eines nach der gewöhnlichen Methode gemalten Bildes gleichkäme. Durch das unvermischte Nebeneinandersetzen der Grundfarben erhält die Malerei eine Leuchtkraft und einen Feuerglanz, wie es mit den Palettefarben niemals zu erreichen ist, und Henri Martin, der Belgier van Rysselberghe und Signac beweisen, daß ihre Methode in der auf die Fernwirkung berechneten dekorativen Malerei unübertreffliche Wirkungen erzielt. Für kleinere Bilder, die für den Schmuck gewöhnlicher Wohnräume bestimmt sind, eignet sich diese Methode im allgemeinen nur dann, wenn es sich darum handelt, das Flimmern des Sonnenlichtes wiederzugeben, und in der Tat sehen Claude Monet und seine Genossen ihre Hauptaufgabe darin, die Erscheinungen des Lichtes festzuhalten. Bei der Lösung dieser Aufgabe verfahren sie mit einer systematischen

Gewissenhaftigkeit, wie man sie eher bei wissenschaftlichen Forschern als bei Künstlern suchen sollte. Claude Monet malt z. B. schon seit vielen Jahren immer ganze

Abb. 80. Hafendamm im Hâvre, von Monet.

Serien von einem einzigen Thema. Einmal ist es die Kathedrale von Rouen, dann ein Heuschober auf offenem Felde, dann ein einsames Steinhaus auf einer steil ins Meer abfallenden Felsklippe, dann eine kleine Insel im Meere, dann eine

Krümmung der Seine, dann ein kleines Dörfchen am Flusse u. s. w. Von dem nämlichen Standpunkt aus hat er immer acht oder zehn verschiedene Bilder eines jeden der genannten und mehrerer anderer Themata gemalt. Das erste Bild zeigt die Wirkungen des ersten Morgengrauens, das zweite die Morgensonne, dann kommen nach der Reihe die Beleuchtungen um zehn und elf Uhr vormittags, um die Mittagsstunde, um ein, zwei, drei, vier, fünf Uhr nachmittags u. s. w., bis die dunkle Nacht dem Spiele des Lichtes ein Ende gemacht hat. Bei diesem Verfahren, das dem grammatikalischen Abwandeln einer Vokabel durchaus analog ist, kommen mitunter ganz entzückende Wirkungen heraus, die in ihrer leuchtenden Farbenglut an die farbige Märchenpracht des Engländers Turner erinnern und dartun, daß Monet trotz seiner gelehrten Lichtforschungen im Grunde seiner Seele ein zart empfindender Poet ist, ebenso häufig aber ist das Resultat trotz aller Wahrheit weder interessant noch erfreulich. Denn schließlich will man von dem Künstler doch nicht eine bloße gefühllose Kopie der Natur haben, sondern man will mit ihm und durch ihn empfinden, was er selber vor der Natur empfunden hat. Pissarro aber und Sisley, wie auch Claude Monet selber in vielen seiner jetzt zu fabelhaft hohen Preisen hinaufgeschraubten Werke, geben gemeiniglich weiter nichts als ein getreues mechanisches Abbild der Lichtwirkungen zu einer bestimmten Tages- und Jahreszeit auf einen bestimmten Gegenstand. Und so weit gehen sie dabei in der Unterdrückung jedes individuellen Gefühls, daß man von vielen ihrer Bilder ohne die Unterschrift, selbst beim genauesten Studium und bei der intimsten Bekanntschaft mit ihren Werken, den Urheber nicht mit Bestimmtheit nennen kann.

Abb. 81. Damenbildnis, von Renoir.

Einen eigenen und aparten Platz nimmt unter den Impressionisten und Lichtmalern August Renoir (geb. 1841) ein. Renoir ist Dichter wie Claude Monet und läßt sich weniger als dieser von gelehrten Anwandlungen fortreißen. Er verschmäht die Schönheit nicht, sondern sucht sie vielmehr auf, indem er zugleich immer auf der Lauer nach ganz aparten Beleuchtungsmomenten ist, die er im Fluge zu

erspähen und festzuhalten weiß. Er hat auch einige Landschaften gemalt, bevorzugt aber den Menschen, den er bald in bunter Bewegung und Beleuchtung wie auf seiner Darstellung des Balles im Moulin de la Galette, bald in jener aufgelösten Ruhe, der wir uns einsam und unbeobachtet ganz ohne unser eigenes Wissen hingeben, zu erfassen weiß. Wie für Degas ist auch für Renoir das Weib bei der intimen Toilette ein bevorzugtes Thema, dem er zahlreiche Varianten abgewonnen hat, seine bekanntesten und vielleicht besten Arbeiten aber sind die mit ihren Gefährtinnen um den Tisch einer Laube sitzenden Ruderer von Bougival, seine Loge mit dem Herrn im Frack und der Dame in Weiß und Schwarz, wobei die Schärfe der Beobachtung und die wunderbare Wiedergabe des Gesehenen alles Aehnliche übertrifft, und seine wunderzarte und delikate kleine Tänzerin, bei der sich durchsichtig klares Blau und duftiges Rosa zum entzückendsten Gedichte vereinigen. Felix Ziem, der jugendliche Greis, der trotz seiner achtzig Jahre immer noch unermüdlich vor der Staffelei sitzt, hat Venedig, die Königin des Meeres, in einer Weise verherrlicht, die an die farbensprühenden Sonnenuntergänge des Engländers Turner erinnern. In den letzten Jahren hat der Künstler allerdings durch sein unablässiges, durch neue Naturstudien nicht unterstütztes Arbeiten, das allmählich zur Manier und Schablone geworden ist, seinem früheren wohlverdienten Rufe geschadet. Der unversöhnlichste und bedingungsloseste Kämpe der impressionistischen Sache ist Cézanne, der sich in den brutalsten und buntesten Farbenzusammenstellungen gefällt und trotzdem hier und da nicht nur interessante, sondern auch angenehme Wirkungen erzielt. Neben Arbeitern und Bauern hat Cézanne zahlreiche Stillleben gemalt, worauf er in unbarmherzig blendendem Lichte grell bunte Blumen, Früchte, Gläser und Schüsseln darstellt.

Abb. 82. Mme. Réjane, von Besnard.

Zu den Entdeckern und Verkündern der frohen Botschaft vom Lichte muß auch Paul Albert Besnard (geb. 1849) gezählt werden, obgleich er mit den technischen Methoden der Impressionisten nichts gemein hat. Besnard hat alle Stoffgebiete beschritten, die dem Maler offenstehen: er hat große dekorative Gemälde, Bildnisse vornehmer Damen und Herren, biblische Geschichten, Arbeiter, Landschaften, Tiere und Stillleben gemalt, und auch ins Kunsthandwerk hat er manchen interessanten Ausflug gemacht. Als Maler der vornehmen Damenwelt steht er auf

Abb. 83. Pferdemarkt, von Besnard.

unerreichter Höhe, und dereinst werden seine Damenbildnisse als wertvolle Dokumente unserer Zeit studiert werden; in seinen orientalischen Landschaften weiß er die feenhaftesten koloristischen Wirkungen zu erzeugen; seine dekorativen Gemälde sind begeisterte Hymnen, gesungen in berauschend schönen Farbenakkorden. Am schwächsten ist er in seinen religiösen Gemälden, deren er einen ganzen Cyklus für eine Kapelle in Berck sur mer geschaffen hat. Seine ganze heidnische Freude an glühend warmen Farben und an warmblütigen Frauenleibern steht ihm hier im Wege und läßt ihn in der Rolle des zur Buße und Entsagung auffordernden Predigers wie maskiert erscheinen. Wo er aber nur seinen eigenen Impulsen folgt, irgend ein in Spanien

oder im Orient oder auch wohl im Traume auf einen Augenblick geschautes Bild ergreift und es mit der strahlenden Farbenpracht seiner Malerphantasie bekleidet, da schwingt er sich zu den höchsten Gipfeln auf, die der nur mit Farben durch

Abb. 84. Die letzten Blumen, von Ridel.

die Augen auf die Seele wirkende Künstler erreichen kann. Und ebenso hoch steht er in seinen weiblichen Bildnissen, die an raffinierter Eleganz, an feinstem Hautgoût und prickelndem Sinnenreize bei keinem andern heutigen Maler ihresgleichen finden.

Dem Lichte und seinen oft überraschenden farbigen Wirkungen spüren fast

alle mit Phantasie begabten und nicht im Banne der akademischen Kunst stehenden französischen Maler der Gegenwart nach. Gaston la Touche findet die einschmeichelndsten und wohltuendsten Harmonien in seinen Bildern aus den Parkanlagen von Versailles und St. Cloud, wo sanfte und reiche Lichtwellen Bäume, Teiche, Lieswege und Statuen mit warmen Schleiern umweben. In seiner graziösen und eleganten Art nicht minder als in seinem bevorzugten Thema erinnert er an die Meister des Rokoko, an Watteau und Fragonard. Jean Veber ist jenseits der

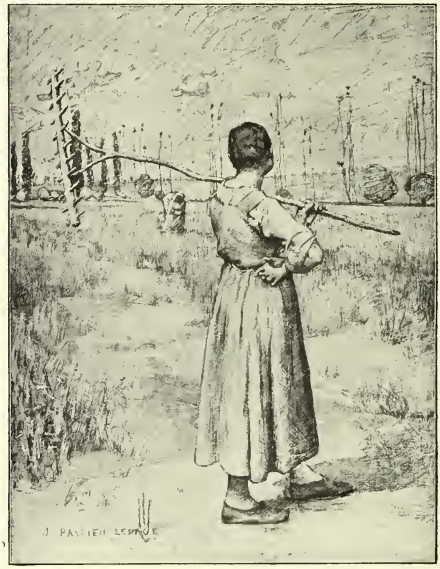

Abb. 85. Heumacherinnen, von Bastien-Lepage.

französischen Grenzen wohl nur als Karikaturist bekannt. Daß er zugleich ein außerordentlich talentierter und interessanter Maler ist, der in seinen Arbeiten einen ganz eigenartigen Farbensinn betätigt, weiß man nur in Frankreich, wo seine höchst interessanten Oelgemälde nicht nur um ihrer phantastischen Staffierung mit Gnomen und Feen und ihrer oft Zeitereignisse satirisch und in allegorischer Märchenform beleuchtenden Tendenz willen geschätzt werden. Veber ist in der Tat auch vom rein malerischen Standpunkte aus ein höchst merkwürdiger Künstler und hat als Koloriſt seinen aparten Platz in der Malerei der Gegenwart. Adolf Felix Cals (1810—1880), bei Lebzeiten nur von wenigen bekannt und auch jetzt noch lange nicht nach Gebühr geschätzt, hat in einer still poetischen Weise, die bald an Chardin,

bald an Josef Israels erinnert, Bildnisse, Fischer, Spinnerinnen, Arbeiter, junge Mädchen u. s. w. gemalt, gewöhnlich in niedrigen, dämmerigen Stuben mit kleinen Fenstern. Er zeichnet nicht, sondern bringt seine Formen nur durch Nebeneinandersetzen heller und dunkler Flecke heraus und versteht es, seine Bilder mit dem intimen und sehr ansprechenden Reize einer melancholischen Poesie zu durchhauchen. Auch Moritz Eliot mit seinen sonneglühenden Landschaften und allegorischen Gemälden, in denen er feuriges Rot und Violett zu kräftigen Harmonien zu vereinigen liebt, gehört hierher; ebenso Friedrich Montenard mit seinen Ansichten aus der sonnigen Provence; Minartz mit seinen phantastisch beleuchteten tanzenden Gruppen aus dem

Abb. 86. Sara Bernhardt, von Bastien-Lepage.

Moulin Rouge und dem Ball Bullier; Julien Gustav Gagliardini mit seinen im roten Feuer der südlichen Sonne strahlenden Landschaften, Dorfstraßen und Marktplätzen aus Südfrankreich; Zo, Etcheverry, Richon-Brunet und Berges, die Tänzerinnen, Stierkämpfe und spanische Volksszenen mit fast brutaler Leuchtkraft schildern; Alexander Lunois, der ähnliche Stoffe mit gleicher Kraft, aber mehr Delikatesse behandelt; Louis Ridel hüllt seine graziösen Mädchen und Frauen in duftige Farbenschleier; Louis Picard macht aus jedem Bildnis eine musikalische Studie von berauschendem Farbenreize; Chudant umgiebt seine Wasserfälle und Waldbäche mit dem undefinierbaren Zauber der Phantasie; Eugen Cadel wirkt wie Henri Martin durch das unmittelbare Nebeneinandersetzen seiner Farben und wie Veber durch die Märchenstimmung seiner geschichtlichen Anekdoten; Alfred Agache weiß seinen fest-

umrissenen, in transparenten Farben leuchtenden Frauengestalten einen geheimnisvollen, symbolischen Ausdruck zu geben.

Julius Bastien-Lepage (1848—1884) machte die Prinzipien der Freilichtler populär, indem er ihre scharfen Kanten und Ecken etwas abschliff und die groben Züge seiner Bauern gerade genügend verfeinerte, um sie salonfähig zu machen. Er ist vielleicht zu früh gestorben, um uns den Maßstab seines ganzen Könnens zu geben. Seine „Kartoffelernte", seine „Mittagsruhe im Heu", seine „Heumacherinnen", seine „Konfirmandin" ganz in Weiß, seine zahlreichen Bildnisse, von denen das der Schauspielerin Sara

Abb. 87. Plein-Air, von Roll.

Bernhardt am berühmtesten geworden ist, haben ihn allwärts bekannt gemacht. Er liebt das helle Tageslicht, ohne jedoch besondern koloristischen Wirkungen von Licht und Schatten nachzugehen. Eine kühle helle Stimmung genügt ihm, und in seinem Bestreben, die Wirklichkeit in allen ihren Einzelheiten wiederzugeben, gerät er oft haarscharf an die Grenze des Trockenen und Luftlosen. Auf seiner „Jungfrau von Orleans" ist jedes Hälmchen und Blättchen so präzis und scharf abgebildet, daß die Fülle dieser Nebendinge sich erstickend vordrängt und keinen Raum für die Atmosphäre läßt, und auch seine ruhenden Heumacher wirken etwas hart und blechern. Weit vollblütiger und körperlicher sind die Menschen und Tiere, die Alfred Roll (geb. 1847), offiziell ein Schüler von Gérôme und Bonnat, in Wahr-

heit aber ein unverfälschter Jünger Manets, ins hellste Sonnenlicht stellt. Roll hat militärische Szenen und große offizielle Gemälde geschaffen, die sich in den Museen des Staates befinden, während man seine kleinen Freilichtbilder im Privatbesitz aufsuchen muß, aber diese Arbeiten kleineren Maßstabes, welche die Hüter der offiziellen Kunst nicht für vollwertig zu halten scheinen, werden von der Nachwelt höher geschätzt werden, als die großen Museumsbilder. Wie er die glatte Haut eines Pferdes oder Rindes in der Sonne leuchten läßt, wie er seine Menschen mit der vibrierenden Atmosphäre des hellen Sonnenlichtes umgiebt, ist in seiner Art einzig, und ebenso meisterhaft sind seine Bronzebüsten, denen er wie seinen gemalten Bildnissen die Wirkung von zitterndem Lichte beschienener Körper zu geben weiß. Seine in offiziellen Aufträgen für das Pariser Stadthaus und Versailles

Abb. 88. Der Maler Thaulow und Frau, von Roll.

geschaffenen dekorativen Bilder lassen sich neben seinen kleinen Arbeiten kaum nennen, und es ist außerordentlich zu bedauern, daß der französische Staat keinen besseren Weg findet, die Künstler zu unterstützen als durch Erteilung von derartigen Aufträgen, die gewöhnlich der besonderen Neigung und Begabung des betreffenden Künstlers durchaus nicht entsprechen, und deren Thema unter allen Umständen langweilig und uninteressant bleiben muß. Ein offizielles Gastmahl, die Einweihung eines Rathauses, die Grundsteinlegung einer Brücke, die Eröffnung einer Ausstellung sind alles Dinge, die sich wohl für die illustrierten Tageszeitungen, aber kaum zu großen dekorativen Wandmalereien eignen.

Leon Lhermitte (geb. 1844) steht in seiner etwas trockenen Darstellungsweise Bastien-Lepage nahe, mit dem er auch in der Wahl seiner Themen Aehnlichkeit hat. Er liebt hart gezeichnete, auch in der Farbe eckige und kühle Kompositionen, ruhende und arbeitende Schnitter und Garbenbinder, Wäscherinnen, Bauern und Bäuerinnen bei ihren täglichen Beschäftigungen. Das ist alles richtig gesehen und

kräftig in ansprechender Weise wiedergegeben, die auch der Poesie nicht entbehrt, indessen ist sein stoffliches Gebiet zu beschränkt und seine Palette zu dürftig, als daß man ihn mit Roll in eine Reihe stellen könnte. Aehnliche Stoffe werden behandelt von Julius Muenier, der wandernde Arbeiter auf der Landstraße, Bauern und andere Landbewohner darstellt, zumeist in einer nicht ganz von Pose freien heroischen Haltung, die freilich den von ihm herausgesuchten Prachtexemplaren der Menschheit sehr gut steht; von Julius Adler, der sich mit seinen Hafenarbeitern

Abb. 89. Die Schnitter, von Lhermitte.

von Paris und besonders mit dem Zuge der Streiker in Creusot als einen Meister des Realismus betätigt hat; und von Fräulein Delasalle, welche ihre Arbeiter am Seinekai in eine sehr ansprechende duftige Atmosphäre hüllt.

Henri Gervex (geb. 1852), der zu der Tafelrunde Manets gehörte, stand anfänglich ganz unter Manets Einfluß und machte sich durch Gemälde bekannt, deren heller Ton und Tagesfreude großen Beifall fanden. Einige große offizielle Aufträge und viele Bestellungen von Porträts haben ihm in den letzten zehn Jahren ungemein geschadet, und heute erhebt sich Gervex kaum über den Troß banaler Porträtisten und offizieller Schwartenmaler. Eduard Dantan (1848—1898) ist in seinen Atelierbildern über eine korrekte Zeichnung und kühle Farbengebung nie

hinausgekommen und erregte nur deshalb Beachtung, weil sich seine weißen Marmor- und Gipsstatuen, Bildhauerkittel und nackten Modelle in ihren hellen Tönen auffallend von den dunkeln Bildern der akademischen Künstler unterschieden. Emil Friant (geb. 1862) hat sich mit seinen Friedhöfen und trauernden Witwen bekannt gemacht, wobei er die breiten schwarzen Flächen mit großer Virtuosität verwertet. Fernand Pelez ist der unvergleichliche Schilderer der Betteljungen und des fahrenden Volkes, der Ammen und Kinder in den öffentlichen Gärten, der

Abb. 90. Der Tod und der Holzhacker, von Lhermitte.

Obdachlosen und der Straßendirnen. Lerolle hat sich zuerst als Nachahmer Puvis' in Landschaften gedämpfter Tonalität gezeigt, hüllte dann seine am Seinekai aufgelesenen Typen in neblige Schleier und zeigt sich zuletzt als Nebenbuhler Henri Martins und Claude Monets in interessanten Farbenstudien. Carl Chaplin (1825 bis 1891) hat reizende Bildnisse in Weiß, Silbergrau und Rosa geschaffen. Ernst Duez (1843—1896) hat außer seinem großen Gemälde im Luxembourg, dem heiligen Cuthbert, eine Reihe sehr feiner und vornehmer Strandbilder und Damenbildnisse gemalt; Marcelin Desboutin (1823—1902) war weniger Maler als Radierer und hat auch als solcher eigentlich nur wegen seiner vortrefflichen Selbstbildnisse Bedeutung. Der Bildhauer Alexander Falguière (1831—1900) muß eben-

falls hier genannt werden; obgleich er in den meisten seiner Bilder an die Kunst der spanischen Museen, an Ribera und Velazquez, erinnert, steht er doch in anderen,

Abb. 91. Die Musik. Deckengemälde von Gervex.

wo er seine Figuren unvermittelt ins hellste Tageslicht setzt, dicht bei Manet und Roll. J. F. Raffaelli (geb. 1850), den man als Vertreter der Hellmalerei

Abb. 92. Tochter des Künstlers, von Raffaelli.

mit Gervex, Duez und Bastien-Lepage zusammen zu nennen pflegte, ist ungleich Gervex der Alte geblieben. Er malt fast ausschließlich Weiß in Weiß: weiße

Pariser Straßen und Hausmauern, über denen weißliche Himmel hängen, weiße Seelandschaften, weiße Landstraßen, weiße Arbeiterkittel und weiße Steinbrüche. Selbst wenn er ein Porträt malt, zieht er sein Modell weiß an wie eine Konfir-

Abb. 93. Die Invalidenesplanade in Paris, von Raffaelli.

mandin oder wie eine Braut. Und es ist erstaunlich, wie farbig er nur mit Weiß in Weiß werden kann, indem er hier und da einen kleinen roten Fleck oder ein bißchen Baumgrün anbringt und sich im übrigen mit den dünn gezeichneten schwärzlichen Umrissen seiner Dinge und Menschen begnügt. Gleich Degas verschmäht es

Raffaelli häufig, ein „Bild" zu malen resp. zu komponieren, und zumal seine Pariser Straßenbilder sind sehr oft rein zufällige Ausschnitte aus der Wirklichkeit, wie man sie in verzwickter Perspektive von der Höhe eines Balkons sieht. Ebenso oft aber sucht er sich ein gut im Rahmen sitzendes Thema, und so sind einige seiner Seinelandschaften aus der Umgegend von Paris ebenso wahre wie anmutige und poetische Bilder. Der im Alter von vierzig Jahren verstorbene Norbert Goeneutte, ebenfalls zur Tafelrunde Manets gehörig, hat vornehme Damen auf der Promenade, Dienstmädchen und Köchinnen an der Arbeit, Kaffeehausgäste und Straßentypen in mitunter etwas nachlässiger, aber immer sehr malerischer, lichtvoller, frischer Art gemalt und radiert.

Abb. 94. Bildnis des Radierers Rops, von Mathey.

Zu den Freilichtlern gehören auch die Porträtisten Paul Mathey, dessen Bildnis des Radierers Félicien Rops im Luxembourg den gebührenden Platz gefunden hat; Jaques Blanche, der Schöpfer der vorzüglichen Wiedergabe der Familie des norwegischen Malers Thaulow, des virtuos ganz in der Art des bekannten Plakatmalers hingestrichenen Bildnisses Julius Chérets, des spirituellen Porträts des geistreichen Schriftstellers Gauthier de Villars (Willy) und zahlloser anderer, nicht weniger guter Bildnisse. Raphael Collin setzt seine entkleideten Modelle an die vom klaren Silberhimmel überglänzten grünen Seineufer oder auf die sonnigen Waldwiesen von Meudon und St. Germain. Jeanniot malt Bildnisse, Garten- und Parkszenen, Landschaften, Soldaten, Polospieler und Wettrennen, alles mit außerordentlich scharfer Beobachtung der Lichtwirkungen und schonungsloser Natur-

treue, Buland zeigt uns die sonntäglichen Kugelspieler in den Gärten der Umgebung von Paris, Geoffroy führt uns zu den Kindern, die er uns bei allen möglichen Beschäftigungen in allen Klassen und in jedem Alter schildert. Abel Truchet ist der Maler der bunten Menge, welche die Straßen und Plätze von Paris

Abb. 95. Bildnis, von Gandara.

belebt, Zwiller führt uns in die Fabriken seiner elsässischen Heimat, und der graziöse Zeichner Adolf Willette hat in hellen lebensfrohen Farben zwei große dekorative Gemälde ausgeführt, welche das Theater der Cigale auf dem Montmartre und ein Privathaus schmücken. Antonio de la Gandara, der spanische Pariser, schildert mit bestechender Virtuosität die perverse Eleganz der Pariserin und muß als charaktervoller Porträtist an erster Stelle genannt werden, obgleich er seinen

Modellen nichts von dem packenden Leben Sargents oder von dem prickelnden Nervenreiz Besnards zu geben versteht und sich häufig bei aller interessanten Eigenart etwas dem leblosen, blechernen Modebilde nähert. Albert Fourié, Aublet, Sonnier und einige andere studieren in ihren Gemälden die seltsamen Flecken, welche

Abb. 96. Pastellbildnis, von Léandre.

das durch grüne Blätter fallende Sonnenlicht auf einen nackten Frauenkörper hinmalt, Désiré-Lucas, Moritz Lobre, die beiden Bail und Eugen Lomont wenden die geläuterten Prinzipien Manets in ihren Interieurbildern an, indem sie bald an diesen modernen Meister, bald an Pieter de Hooch erinnern, wenn sie ihre sanften Lichtströme durch hohe Fenster oder offene Türen in dämmerige Zimmer dringen lassen. Unverkennbare Zöglinge des Freilichts sind auch die Marinemaler

Couturier und Rudaux und der ungestüme Anquetin, der auf Riesenbildern wütende Reiterschlachten darstellt. Fräulein Dufau, eine der begabtesten französischen Künstlerinnen unserer Tage, malt sanft poetische dekorative Bilder, in blumigen Gärten lustwandelnde ideale Frauen, dem Inhalt nach an Aman-Jean erinnernd, in der Ausnutzung der Lichtwirkungen aber eher in diesen Abschnitt gehörend.

Karl Hoffbauer, trotz seines deutschen Namens Franzose und in Paris geboren, gehört zu den jüngeren Künstlern, von denen man vielleicht eine Hebung der Historienmalerei erwarten kann. Seine Geusenschlacht und sein Auszug auf-

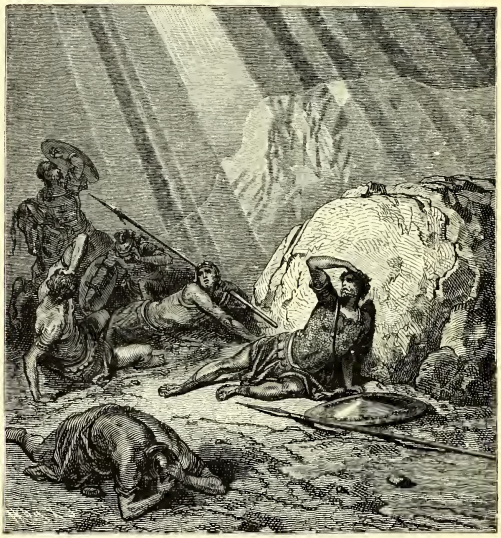

Abb. 97. Bekehrung des Paulus, von Doré.

ständischer Bauern sind nicht sowohl historische Anekdoten als koloristische Gedichte. Hoffbauer malt seine Bilder nicht um des geschichtlichen Stoffes willen, sondern einzig, weil ihm dieser Stoff Gelegenheit zum Zusammenklingen volltönender Farbenakkorde giebt. Ebenso sucht Abel Faivre in seinen, bald an Watteau und Fragonard, bald an Renoir erinnernden weiblichen Bildnissen, einzig die malerische Wirkung. Franz Thévenot endlich und Karl Léandre, von denen der letztere wie Véber, Faivre, Forain und andere bereits genannte Künstler im Auslande hauptsächlich als Karikaturist bekannt ist, sind heute die berufensten Vertreter des Pastells, dieser zarten, nervenprickelnden, gleich Schmetterlingsstaub schillernden und sprühenden Kunst, die von jeher in Frankreich mit besonderer Vorliebe gepflegt

Abb. 98. Hundekarikatur, von Caran d'Ache.

Abb. 99. Pferdekarikatur, von Caran d'Ache.

worden ist. Die Anhänger der verschiedensten Richtungen sind in den alljährlichen Ausstellungen der Pastellisten vertreten: Besnard, Chermitte, René Ménard, Aman-Jean, Henri Martin, Nozal u. s. w., aber während wir allen diesen Künstlern schon auf anderen Pfaden begegnet sind oder noch begegnen werden, und deshalb hier

Abb. 100. Nach einer farbigen Radierung von Robbe.

nur anderswo Gesagtes wiederholen könnten, finden wir Thévenot und Léandre nur hier. Beide haben bei den Meistern des 18. Jahrhunderts, bei Chardin, Quentin de Latour und Mignard gelernt, aber beide stehen mit festen Füßen in der Gegenwart und wissen den anmutigen Reiz jener graziösen Zeit mit der herben Kraft der Wirklichkeit zu verbinden. Léandre hat weibliche Bildnisse und Kinderporträts geschaffen, die in sprühender Lebenslust und berückender Anmut den Meisterwerken

von Chardin gleichkommen, und Thévenot, der zu den geschmackvollsten und begabtesten Illustratoren des modernen Frankreichs gehört, steht in seinen männlichen Bildnissen an Feinheit und Schärfe der Charakterisierung neben den besten

Abb. 101. Symphonie, von Grasset.

Porträtisten der Oelmalerei, während ihm das leichte Material mehr Luft, Helligkeit und Duft gestattet.

Hier seien auch die bisher noch nicht erwähnten Zeichner, Illustratoren, Radierer und Lithographen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angegliedert: Der bekannteste Illustrator des zweiten Kaiserreiches ist Gustav Doré (1832—1882), der die Bibel, den Don Quixote, Rabelais u. s. w. mit übersprudelnder Phantasie,

von Chéret.

hier und da freilich der Manier verfallend, illustriert hat und außerdem auch als Historienmaler und dekorativer Bildhauer tätig gewesen ist. Die Zeichner Ludwig Philipps, Daumier, Gavarni u. s. w. sind schon an anderer Stelle angeführt. An sie schloß sich André Gill an, der in den letzten Jahren des Kaiserreiches der gefürchtetste politische Karikaturist war und nebenbei auch einige hübsche Gedichte verfaßt hat. Unter der dritten Republik ist die politische Karikatur, gerade wegen der jetzt herrschenden Preßfreiheit, sehr zurückgegangen. An ihre Stelle ist eher die gesellschaftliche Satire getreten, welche nicht sowohl ein Regierungssystem als die ganze Ordnung der heutigen Gesellschaft angreift. Hier steht der oben schon genannte Forain an der Spitze, dessen grimmige Blätter mehr ätzendes Gift enthalten als die heftigsten Artikel Rocheforts. Steinlen ist weniger bitter und verletzend, weil er ehrlicher ist. Er ist der Freund und Kenner der Arbeiter und ergreift überall Partei für sie gegen den Kapitalismus. Als Zeichner steht er ebenso hoch wie Forain, und sein offener und ehrlicher Sinn macht ihn angenehmer und sympathischer. Caran d'Ache kümmert sich im allgemeinen nicht um Politik und wirkt am liebsten durch die unwiderstehliche Komik seiner Tiere. Abel Faivre, als Maler zu den impressionistischen Koloristen gehörig, erfindet als Karikaturist die unglaublichsten Unglücksfälle und Mordtaten und erzählt die grausigsten Dinge mit hinreißendem Humor. Léandre ist der beste Porträtist unter den heutigen französischen Karikaturenzeichnern. Seine Stärke liegt im Bildnis, und während er als Pastellist die reizendsten und anmutigsten Porträts von Frauen und Kindern schafft, füllt er die illustrierten Blätter mit den überaus komischen und dabei treffend ähnlichen Gesichtern der Hommes du jour.

Lithographie und Radierung haben in den letzten Jahren einen großen Aufschwung genommen. Neben den an anderer Stelle genannten Malern Desboutin, Jean Béber, Goeuneutte, Besnard, Jeanniot, Helleu, Léandre, Eliot, Raffaelli, Falguière, Carrière, Fantin-Latour u. s. w. haben sich zahlreiche jüngere Kräfte den Griffelkünsten zugewendet, von denen Jaques Villon, Manuel Robbe, Eugen Grasset, Felix Braquemond, Heinrich Rivière, Paul Renouard, Eugen Béjot, Leon Salles, Louis Legrand, August Lepère, Alexander Lunois und Louis Huvey Nennung verdienen. Vor allem aber muß hier Julius Chéret angeführt werden, der Vater des überaus reizenden, vor Lebensluft und Farbenfreude jauchzenden Plakats, der in diesem Zweige der Kunst immer noch der erste ist. Fast alle hier genannten und viele an anderen Stellen angeführte Maler haben Plakate geschaffen, und neben Chéret stehen an erster Stelle Toulouse-Lautrec, Steinlen, Léandre, Villon und Eugen Grasset.

Abb. 103.
Der Musiker Pugno, von Léandre.

Abb. 104. Nach einer Lithographie von Gavarni.

Abb. 105. Mutterliebe, von Carrière.

Dichter und Träumer.

Ich habe in diesem Abschnitt einige Künstler zusammengestellt, deren Arbeiten sich vor allem an Herz und Phantasie wenden. Freilich hätte hier gar mancher Künstler seinen Platz finden können, der schon an anderer Stelle besprochen ist, und ich bin mir wohl bewußt, daß eine solche Einteilung im einzelnen durchaus nicht einwandfrei ist. Im großen und ganzen aber läßt sich wohl eine Linie ziehen oder wenigstens ein dehnbares Gummiband spannen zwischen den Künstlern, die durch harmonische Linienführung und durch musikalische Farbengebung nur unser Auge erfreuen wollen, und den Dichtern und Denkern, die an unser Herz klopfen und zur stillen Zwiesprache der Seelen einladen. Eine dritte Gruppe würde dann von den Schilderern der Wirklichkeit, den schon besprochenen Realisten, Freilichtlern und Impressionisten gebildet.

Eugen Carrière (geb. 1849) hat eine Eigenschaft, worauf von Engländern und Franzosen uns Deutschen das ausschließliche Besitzrecht zuerkannt wird: Gemüt. Und man braucht kein fanatischer Alldeutscher zu sein, um diesen Künstler trotz seines französischen Namens als deutschen Stammesgenossen zu beanspruchen. Niemals hätte das französische Zweikindersystem einen so liebevollen, innigen, anheimelnden und gemütstiefen Schilderer der Vater- und Mutterfreuden hervor-

gebracht. Dazu mußte Carrière als sechstes von sieben Kindern in einem elsässischen Dorfe aufwachsen, dazu mußte er sich in Paris von dem perversen Geschlechtsleben der französischen Hauptstadt keusch und unberührt halten, um in der treuen, selbstlosen Hingabe der Lebensgefährtin, in der innigen Verehrung und Liebe einer zahlreichen Kinderschar das höchste Daseinsglück zu finden. Nicht nur aus seinen Werken spricht das deutsche Gemüt, sondern die ganze hohe, breitschulterige Gestalt, das offene, ehrliche Gesicht, die geraden, treuen blauen Augen, der schlichte blonde Schnurrbart, die wehmütig weichen, lächelnden Lippen, — all das ist durchaus unfranzösisch und bis in die kleinste Einzelheit kerndeutsch.

Abb. 106. A. Daudet, von Carrière.

In der Straßburger Akademie lernte er etwas zeichnen, kam aber schon mit neunzehn Jahren nach St. Quentin, wo ihn die Bildnisse des Pastellisten Latour mächtig anzogen und zu sorgfältigen Kopien bewogen. Wenig später fand er seinen Weg nach Paris, wo er sich mit Illustrationen, industriellen Zeichnungen und sonst allen möglichen Hantierungen durchschlug, die irgendwie mit seiner Kunst in Verbindung standen. Beim Ausbruch des Krieges kehrte er in die elsässische Heimat zurück, fand Straßburg schon eingeschlossen, trat freiwillig in die Armee ein und wurde der Garnison von Neubreisach zugeteilt. Nach der Uebergabe dieser Festung kam er als Gefangener nach Deutschland und verbrachte einige Monate in Dresden, eine Zeit, von der er mit etwas wehmütigem Humor erzählt, indem er den Deutschen das Zeugnis ausstellt, daß sie ihre Gefangenen im Grunde recht gut behandelt haben. Nach dem Kriege trat er als akademischer Schüler in das

von Cabanel geleitete Atelier ein, worin er nach seinen eigenen Worten „viel kostbare Zeit verloren“ hat. 1879 machte er einen erfolglosen Versuch, den Rompreis zu erringen, und stellte zugleich ein Bildnis seiner Mutter aus, das bei allen technischen Mängeln seiner etwas schwerfälligen Ausführung bereits die rührende Innigkeit und Wahrheitsliebe des Künstlers zeigt. Im Jahre 1877 verheiratete er sich mit der Frau, die seither so eins mit ihm geworden ist, daß ohne sie Carrière und seine Kunst nicht denkbar sind.

In dieser überaus glücklichen Ehe und der ihr entsprossenen Familie wurzelt die Kraft, Wahrheit, Tiefe und Poesie der Kunst Carrières. Zwar hat er zahlreiche Bildnisse gemalt, deren jedes genügt, um seinem Urheber einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte zu sichern, zwar gehören seine großen dekorativen Arbeiten im Pariser Stadthause und in der Sorbonne, sein Volkstheater, seine Kreuzigung und seine Landschaften zu den eigenartigsten und wertvollsten Schöpfungen der Kunst des 19. Jahrhunderts, aber der Schwerpunkt seiner Kunst liegt doch in jenen Blättern, die wieder und immer wieder die Mutterliebe in den innigsten und ergreifendsten Tönen besingen. Hier sind es immer wieder seine Gattin und ihre Kinder, die ihn zum künstlerischen Schaffen begeistern. In tausend verschiedenen Stellungen und Gruppierungen, eine so wahr und so anheimelnd wie die andere, zeigt er uns, wie Mutter und Kinder gleichsam zu einem einzigen Wesen verwachsen und verschmelzen, und die warmen grauen Schleier, die sich um seine Menschen legen, hüllen sie ein wie das Fluidum der gegenseitigen Liebe. So hat er die Mutter mit dem Säugling, die Mutter am Bette des kranken Kindes, die Mutter mit der zwölfjährigen Konfirmandin, kurz das ganze intime Leben der mit ihren Kindern beschäftigten Mutter geschildert. Er ist dem Kinde von seiner Geburt an gefolgt bis zum Augenblicke, wo es das väterliche Haus verläßt, um die eigene Familie zu gründen, und immer hat er mit dem Herzen des Vaters das Herz der Mutter durchfühlt und seine zartesten Regungen wiedergegeben.

Und was er in diesen nach Hunderten zählenden Gemälden für die das ganze Wesen des Weibes erfüllende und verklärende Liebe der Mutter zu ihren Kindern getan hat, das tut er in jedem einzelnen seiner Bildnisse für das die Seele seines Modells beherrschende Gefühl. Er giebt uns weder eine gemalte Photographie, wie es Gervex und Carolus Duran in ihren letzten Arbeiten getan haben, noch sucht er nach besonders malerischen Wirkungen von Farbe und Licht wie Sargent, Picard und Besnard. Aber er dringt ein in die tiefsten und verborgensten Falten und Winkel des Herzens, und was er da findet, das schreibt er mit so untrüglicher Wahrheit, mit so vollendeter Meisterschaft hin, daß der Beschauer das Gefühl hat: so und nicht anders kann der Mann aussehen, der so gedacht, so gefühlt und so geschrieben hat. Rochefort, Daudet, Rodin, Verlaine, Carrière selber sind von ihm auf diese an den großen Seelenzergliederer Jean Paul erinnernde Weise gemalt worden, und ein jedes dieser Bildnisse giebt nicht nur den äußerlichen Bau des Gesichtes, sondern eine wunderbar richtige Synthese der Seele. Wir erfahren nicht, was für einen Rock und welche Halsbinde der Mann getragen hat, und oft wird uns nicht einmal die Farbe seiner Augen und seiner Haare mit genügender Sicherheit verraten, wohl aber erfahren wir, wes Geistes Kind er ist, wie er denkt und

fühlt, was im Innern seiner Seele vorgeht. Und in dieser Seelenforschung steht Carrière so hoch, daß wir ihn getrost zu den größten Bildnismalern aller Zeiten zählen dürfen, — selbst wenn es manchem einfällt, ihn überhaupt nicht als Maler gelten zu lassen, ihm die angebliche Eintönigkeit seiner grauen Nebelschleier vorzuwerfen und ihn der Manier zu beschuldigen. Für Carrière vielleicht mehr als für irgend einen anderen Maler unserer Zeit trifft zu, was Goethe von den Gedichten sagt, indem er sie mit gemalten Kirchenfenstern vergleicht, die von außen gesehen wüst und leer erscheinen und ihre Schönheit erst dem offenbaren, der eintritt und die heilige Kapelle von innen begrüßt. Wer an den grauen Nebeln Carrières Anstoß nimmt, der beschaut die Kirchenfenster von außen. Er trete ein, und es wird wie Schuppen von seinen Augen fallen.

Auch Fantin-Latour (geb. 1836), der zweite dieser Gefühlsmenschen in der französischen Malerei der Gegenwart, ist kein Vollblutfranzose. Die breite Stirn, die aufgeworfenen Lippen, die breite und stumpfe Nase deuten auf das slavische Blut, das er von seiner russischen Mutter überkommen hat, und dieses slavische Blut hat wohl seine dem Boden der Wirklichkeit entrückten musikalischen Blätter geschaffen, in denen sich duftige Farben mit anmutigsten Formen zur vollendetsten gemalten Musik vereinigen. Von seinem Lehrmeister Courbet, in dessen Atelier er 1863 eintrat, und von seinen Kameraden Manet, Degas und Millet hat er wohl in der Technik manches angenommen, aber in seinen Bildnissen, welche diesen Einfluß am deutlichsten erkennen lassen, mildert er doch mit seiner Harmonie alles, was die Kunst Courbets und Manets Brutales und Rohes hat, und löst die grellen Wirkungen der Beleuchtung in sanfte und vornehme Wohlklänge auf. Und in seinen von Feen, Musen, Nymphen und Göttinnen belebten duftigen Gemälden und Lithographien ist von dem Einflusse der Genannten nicht das geringste mehr zu spüren, und wenn man durchaus Vorbilder haben will, muß man zu Prud'hon und Correggio zurückgehen. Für diesen bedeutenden Teil seines Lebenswerkes ist es kennzeichnend, daß fast alle diese Blätter unter dem Eindrucke der Musik entstanden sind. Wagner, Brahms, Schumann und Berlioz haben bei diesen Arbeiten Pate gestanden, und daher erklären sich die wunderbar sanften Harmonien, die rhythmischen Linien und Formen, die wohltuenden duftigen Farbenschleier, die im Verein den Beschauer ganz so berühren wie herrliche musikalische Kompositionen. Musik liegt auch in den feinen, stillen und vornehmen Farbenstimmungen seiner Bildnisse, indessen giebt er sich hier, wo er sich der Wirklichkeit gegenüber befindet,

Abb. 107. Huldigung für Berlioz, von Fantin-Latour.

seinen poetischen Empfindungen nur so weit hin, als die Wahrheit es gestattet. Er umgiebt seine Menschen mit einer hellen und feinen Atmosphäre, vermeidet jeden lauten und grellen Ton, jede eckige und störende Linie, giebt die einfachste,

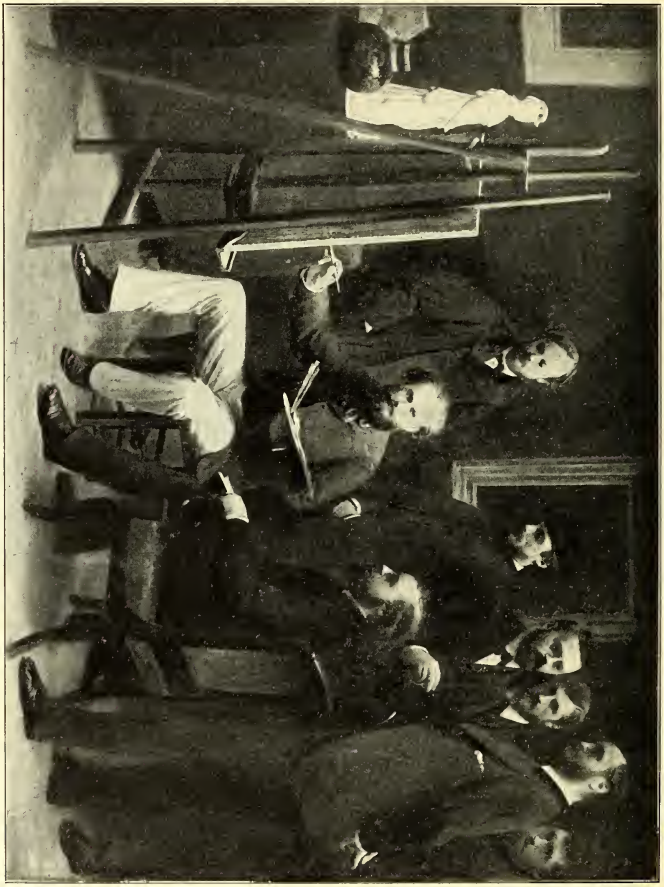

Abb. 108. Manet Das Atelier in Batignolles, von Fantin-Latour. Musée

natürlichste und lebendigste Haltung an und sucht bei der Wiedergabe der Gesichtszüge bei aller äußerlichen Aehnlichkeit den inneren Menschen, sein Fühlen und Denken, darzustellen. Seine großen Gruppenbilder, von denen eins im Luxembourg

hängt, zwei andere auf der Zentenale gezeigt wurden, gehören sowohl um ihrer malerischen wie ihrer seelischen Vorzüge willen zu den interessantesten und schönsten Gemälden dieser Gattung und machen im Verein mit seinen musikalischen Blättern Fantin-Latour zu einem der merkwürdigsten und bedeutendsten Meister unserer Zeit.

Gustav Moreau (1826—1898) war ein ebenso großer Raritätensammler wie Dichter und Denker, und hier und da überwiegt die Gelehrsamkeit des Sammlers und vertreibt die Poesie. Seine günstigen Verhältnisse gestatteten ihm, seinen besonderen Neigungen nachzugehen, das Urteil des großen Haufens zu verachten und auf die sonst so nötigen und wichtigen Kunsthändler und Käufer zu verzichten. Eingeschlossen in seiner Einsiedelei der Rue de la Rochefoucauld in Paris, die ein schönes Wohnhaus mit Garten, geräumige Säle und weite Ateliers umfaßte, lebte er nur für sich und seine Träume, umgeben von Büchern und Abbildungen, die ihm Aufschluß gaben über die Kunst ferner Länder und verschwundener Völker. Alles, was ihm durch Schönheit oder Seltsamkeit gefiel, wurde sorgfältig durchgepaust oder abgezeichnet, um bei Gelegenheit benutzt zu werden, und kam dann diese Gelegenheit, die nicht immer die passende war, so schüttetete er seine vollen Sammelmappen mit einer Freigebigkeit aus, die mitunter an die unverständige Prunksucht reicher Emporkömmlinge erinnert. So selbstverständlich es z. B. ist, daß er den Palast, worin Salome vor Herodes tanzt, mit aller phantastischen Pracht ausstattet, so unverständlich wirkt es, wenn wir in der Höhle, worin die Sphinx ihre Opfer erwartet, eine reich gemeißelte Marmorsäule sehen, von der eine köstlich verzierte und geschmückte Urne herableuchtet, oder wenn Odysseus in einem ungeheuren, mit assyrischer Pracht, statt homerischer Einfachheit ausgestatteten Palast eintritt, um die Freier Penelopes zu vertreiben. In dieser aus indischen und assyrischen Tempeln, aus ägyptischen Gräbern und arabischen Moscheen, aus byzantinischen Kirchen und gotischen Kathedralen, aus Hellas und Rom, aus China und Japan zusammengetragenen Pracht der Ausstattung aber lebt eine eigenartige Poesie, eine melancholische Melodie haucht durch die Märchenschlösser, und aus jedem der Bilder schaut uns die bange Frage an, deren Antwort wir bei der ägytischen Sphynx und der Mona Lisa Leonardos vergebens suchen. Ohne Zweifel hat Beaudelaire, der Dichter des Uebels und des Todes', großen Einfluß auf Moreau ausgeübt, und an die Verse Beaudelaires werden wir erinnert, wenn wir das jetzt der Stadt Paris gehörige und in ein Museum verwandelte Haus Moreaus besuchen, wo wir fast das gesamte Lebenswerk des Malers vorfinden:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles,
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Moreau verzichtete auf den Beifall der Zeitgenossen, er stellte niemals aus, trennte sich von seinen Arbeiten nur mit Widerstreben, ließ nur wenige Freunde in sein Atelier eintreten und seine Arbeiten sehen und verkaufte infolgedessen trotz seines unablässigen erstaunlichen Fleißes nur sehr wenige Bilder. Dagegen war er darauf bedacht, sich bei der Nachwelt den Ruhm zu sichern, und zu dem Ende vermachte er sein Haus mit dem ganzen Inhalt, bestehend aus 797 mehr oder weniger vollendeten Oelgemälden, 349 Aquarellen und über 7000 Zeichnungen der Stadt Paris. Beim ersten Betreten dieses Museums fühlt man nur ein unendliches Staunen über den unglaublichen Fleiß des Künstlers: wenn er nur so und so viele Quadratmeter Leinwand mit Farbe bedeckt hätte, wäre das Staunen nicht so groß, aber die Art, wie seine Bilder bis in die allerkleinsten Einzelheiten und Nebensächlichkeiten ausgeführt und mit peinlicher Sorgfalt und ängstlicher Sauberkeit über und über mit Detail bedeckt sind, übersteigt alle Begriffe. Die alten Niederdeutschen reichen darin lange nicht an Moreau heran. Er malt nicht ein Bild, sondern gleich fünfzig oder sechzig: Die Gewänder seiner Personen sind mit kostbaren Stickereien bedeckt, welche alle möglichen Geschichten darstellen, an den Wänden hängen und auf den Fußböden liegen prächtige Teppiche, die Throne und ihre Stufen sind mit ziselierten Goldarbeiten und zahllosen Edelsteinen geschmückt, die marmornen Wände kunstvoll gemeißelt, die Balken geschnitzt, vergoldet und bemalt, und jeder, auch der geringste und unauffälligste Gegenstand ist mit dem kostbarsten, reichsten und seltsamsten Zierat ausgestattet. Er wollte, daß seine Gemälde an Pracht und Glanz mit den reichsten Stoffen, mit den herrlichsten Kleinodien wetteiferten, und um dieses Ziel zu erreichen, wird er der Baumeister wunderbarer Feenpaläste und verzauberter Märchenstädte, er wirkt die blendendsten Teppiche und ziseliert die strahlendsten Schmuckſachen. Alles was glänzt und gleißt, alles was prächtig und strahlend ist, trägt er zusammen, um es seinen Personen zum Geschenk zu machen und ihren Reiz zu erhöhen.

Diesen Reiz hätten die Geschöpfe Moreaus auch ohne die sie umgebende seltene Pracht, aber er wäre vielleicht nicht ganz so geheimnisvoll und sicher nicht so glänzend und reich. Moreau haßt alle Leidenschaft und Bewegung und verbannt sie aus seinen Gemälden. Die Bewegung war für ihn die Feindin des Traumes und des Gedankens, und nur den Traum, den Gedanken, die Phantasie wollte er malen. Deshalb beschränkte er sich in seinen Werken auf die belle inertie, die rhythmische und harmonische Ruhe, wie sie entweder der Bewegung vorangeht oder ihr folgt. Die Vorwürfe seiner Bilder entnahm er mit ganz wenigen Ausnahmen der Mythologie, und zwar ist er in den indischen Göttersagen ebenso zu Hause wie im hellenischen Olymp und in den christlichen Evangelien. Am liebsten malt er schlanke Epheben mit weiblich zarten Formen, die den Beschauer aus unheimlich großen, schwermütig rätselhaften Augen anblicken, und deren seltsam kalte, lächelnde Lippen ihm ein perverses Mysterium, das niemand laut auszusprechen wagt, zuzuhauchen scheinen. Am bekanntesten ist das thracische Mädchen mit dem Kopfe und der Leier des getöteten Orpheus im Luxembourg: Die Barbaren haben den Sänger erschlagen, aber das weibliche Herz nimmt die Poesie schützend auf. Und in seinem Museum wallen in ernst feierlichem und schillernd prächtigem Zuge die

Götter und Helden der Poesie vorüber: die Musen begleiten Apollo und Amor; der Dichter klagt der Muse sein Leid und empfängt ihren Trost; die „toten Harfen" hauchen noch im bebenden Nachklingen eine sanfte Melodie aus; Hesiod erhascht

Abb. 109. Orpheus, von Moreau.

das Geheimnis des Daseins von den Lippen der Muse; Tyrtäus führt dem Vaterlande die schlanken Jünglinge zu; ein Centaur trägt den toten Orpheus davon, und der Geist des Toten scheint den rauhen Barbaren schon zu durchdringen und zu besiegen. Neben dem Kultus der Poesie schilderte Moreau das wollüstige Grausen,

womit ihn das Weib schreckt und lockt; Venus wird am Gestade Cytheras von einer Männerschar begrüßt, deren bewundernde Blicke sie kalt und unbewegt hin-

Abb. 110. Salome, von Moreau.

nimmt; die Sirenen stimmen ihren verführerischen Gesang an; Dejanira, deren Geschenk den Gatten verdarb, Pasiphae, deren Zaubermittel die Umarmungen ihres

geliebten Stieres für jede andere Frau tötlich machten, Helena, deren Schönheit Troja zum Verderben gereichte, Bathseba, die Verderberin des Königs David, Messaline und Salome kehren immer wieder und werden in immer neuen Wiederholungen und Variationen dargestellt. Schließlich hat er eine ganze Reihe religiöser Gemälde geschaffen: Der Kampf Jakobs mit dem Engel, Moses, der gute Samariter, Christus im Garten von Gethsemane, die Grablegung, die Schädelstätte mit den drei leeren Kreuzen und der trauernden Jungfrau Maria u. s. w. Seine Aquarelle sind zum größten Teil Illustrationen zu den Fabeln La Fontaines, indessen hält sich der Maler durchaus nicht sklavisch an seinen Text, sondern läßt seiner Phantasie den freiesten Lauf, indem er die wunderbarste Feenpracht der orientalischen Märchen erstehen läßt. Von allen poetischen und phantastischen Schöpfungen Moreaus ist die „Chimäre" vielleicht die großartigste, tiefste und ergreifendste. Von einem himmelhohen, steilen Felsen schwingt sich die Chimäre, ein geflügeltes Roß mit dem Oberkörper und dem Kopfe einer Jungfrau, bedeckt mit einem goldbestickten und lorbeerbekränzten Purpurmantel, auf zur Sonne. Ihr Antlitz ist unbewegt, ihre Augen blicken gen Himmel, ihre Flügel breiten sich zum siegreichen Fluge aus. Unter ihr dehnt sich der Abgrund, in den sie stürzen wird. Stürzen, aber nicht sterben, denn die Chimäre ist unsterblich. Sterblich aber ist das nackte Weib, das sich an den Hals des Fabelwesens angeklammert hat, um sich von ihm in den Himmel oder in den Tod tragen zu lassen. Es ist die Phantasie, die sich dem Menschen darbietet zum Fluge in die Unendlichkeit und die einen neuen Reiter finden wird, sobald ihre jetzige Gefährtin zerschmettert in den Abgrund gestürzt ist.

Die Schüler Moreaus sind, wie dies nicht anders sein kann, nur der Schatten des Meisters. Die bekanntesten von ihnen sind Ary Renan, der Sohn des Philosophen Ernst Renan, Georg Desvallières und Fernand Sabatté, welcher letztere sich ungleich den beiden anderen von den Schöpfungen reiner Phantasie abgewandt hat und nun die Wirklichkeit in die Welt des Traumes überträgt wie in seinem symbolischen Arbeiter auf dem steilen Gefilde und in seiner alten Frau am Tore der Kirche St. Germain des Prés. Edmund Aman-Jean malt weibliche Bildnisse und Dekorationen, auf denen die Frau die erste Stelle behauptet. Aber wie Carrière geht er in seinen Porträts weniger der physischen Aehnlichkeit als dem verborgenen Seelenleben seiner Modelle nach. Während Carrière als liebender Gatte und Vater die intimsten Herzensregungen der Mutter und des Kindes schildert, verherrlicht Aman-Jean die zarten Gefühle delikater Blumenseelen. Seine geistigen Verwandten sind Botticelli, Dante, Gabriel Rossetti und Burne-Jones, und seine Gesänge haben einen mystischen und überirdischen Klang, der an Lotosblumen und Nirwana erinnert. Alle Hast, jede schnelle Bewegung ist aus seinen Gemälden verbannt. Es herrscht der ruhige Rhythmus, die getragene Harmonie, der fein geregelte, geschmackvolle Wohlklang. Ein seltsamer, fremdartiger, faszinierender Reiz geht von seinen Gesichtern und Gestalten aus, ein Reiz, der in gleicher Stärke von dem Ausdrucke der träumerischen Augen, von der poetischen Sprache der Formen, wie von den weichen, aber gedämpften Farben ausgeströmt wird. Aman-Jean gefällt sich in den, wie durch die Nebel eines Traumes durchschillernden matten Harmonien der Farben. Altes Gold und vergilbtes Rot, gedämpftes Violett, verblichenes Blau

und mattes Grün verbinden sich zu dem vornehmen Reichtum, wie er aus altem Geschmeide zu uns spricht. In dieser vornehmen, an halb verklungene Märchen von verwunschenen Prinzessinnen und seltsamen Zaubergärten erinnernden Farbenpracht stellt er schlanke Mädchengestalten mit rätselhaftem Ausdruck dar, wie sie an dem Marmorbecken eines alten Parkes voll weißer Statuen, seltsam beschnittener

Abb. 111. Mlle. Suzanne Poncet, von Aman-Jean.

Hecken und malerischer Ruinen, begleitet von schillernden Pfauen, ein weltfremdes Leben führen, das ganz Harmonie und Poesie ist. Oder am Gestade des vom leisesten Lufthauche gekräuselten tiefblauen Meeres erscheinen die schönen Gestalten der sagenhaften Antike und singen im Wohlklang der Formen und Farben ein Lied voll stiller Sehnsucht und süßer Träumerei.

Aman-Jean gehörte, wie der an anderer Stelle besprochene Henri Martin

dereinst dem mystischen Salon der Rosenkreuzer an, der unter seltsamen Zeremonien und feierlichem Hokuspokus von dem mysteriösen und gewöhnlichen Sterblichen unverständlichen Schriftsteller Stephan Mallarmé, von Saint-Pol Roux dem Prächtigen

Abb. 112. Billionär Rakkox, von Vallotton.

und von dem Sâr Peladan, dem Nacheiferer indischer Zauberer und Geheimlehrer, gegründet worden war. Die tüchtigsten Mitglieder dieser Gesellschaft haben sich nach dem Eingehen ihres seltsamen Bundes in die anderen Kunstgenossenschaften verstreut: Henri Martin gehört dem älteren Salon an, der Société des artistes français, die als Salon der elysäischen Felder bekannt ist. Aman-Jean ist einer

der hervorragendsten Genossen der als Salon des Marsfeldes bekannten Société nationale des Beaux-arts. Vallotton, der sich mit ganz flachen Schattenrissen begnügt, dunkel in hell oder hell auf dunkel, zeigt seine mitunter sehr interessanten

Abb. 113. Homer von Ménard.

und charakteristischen Porträts im Salon der Unabhängigen, Vuillard stellt seine in breiten Farbenflächen ohne Perspektive und plastische Rundung gehaltenen, bald japanischen Wandschirmen, bald orientalischen Teppichen gleichenden Bildnisse, Landschaften und Historien teils bei den Unabhängigen, teils in der Société nationale

aus, und nur Odilon Redon verschmäht jegliche Ausstellung und führt nur einen kleinen Kreis gleichgesinnter Freunde mit den Phrasen und Gesten eines mittelalterlichen Teufelbeschwörers oder eines indischen Fakirs in sein Allerheiligstes ein, um ihren verzückten Sinnen seine starren, langgestreckten Frauengestalten und seine im roten Feuer oder im blauen Aether schwimmenden rumpflosen Köpfe preiszugeben.

Endlich sei hier noch René Ménard genannt, der Sänger der Wolken, des hohen Himmels, des stillen Sees und der schweigenden Waldberge. Im ahnungsvollen Dämmern des von den letzten Strahlen der bereits verschwundenen Sonne vergoldeten Abends erglänzen Himmel, Berge und See; alles ist Wohlklang und Musik, alles Poesie und Rhythmus, von den Wolken am hochgewölbten Himmel bis zu der schlanken Mädchengestalt, welche ihre anmutige Silhouette von dem klaren Himmel abhebt und die stille Glückseligkeit der schweigenden Natur genießt.

Abb. 114. Der Fächer, von Aman-Jean.

Abb. 115. Die Rauferei, von Meissonier.

Die offizielle Kunst der dritten Republik.

In den letzten fünfzig Jahren hat sich in der Kunst, wie sie in der nationalen Akademie gelehrt wird, kaum irgend etwas geändert, und wenn heute Ingres oder Couture wiederkämen, um die Ateliers am Kai Malaquais zu besuchen, würden sie ohne Zweifel mit ihren Nachfolgern recht zufrieden sein. Da alle interessanten Regungen in der französischen Kunst von David, Géricault und Delacroix bis zu Courbet, Manet, Puvis de Chavannes, Carrière und Monet sich außerhalb der Akademie zeigten und von den offiziellen Haremswächtern der Ecole nationale des Beaux-arts ingrimmig befehdet wurden, so nimmt in einer Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, welche die im alten Geleise weitertrottenden Nachahmer und Nachdenker nur der Ordnung halber erwähnt, die ganze Ecole nationale samt ihren nach Rom gesandten Preisschülern nur einen sehr geringen Raum ein. Wir führen diese Künstler deshalb nur in aller Kürze an, ohne uns bei ihrem Leben und ihren Werken länger als durchaus nötig aufzuhalten.

Vielleicht verdiente Jean Louis Ernst Meissonier einen besseren Platz. Wenigstens als Zeichner nimmt er eine sehr hohe Stelle in der französischen Kunst ein. Indessen versteht er es doch kaum, den Beschauer dauernd zu fesseln, und nur sein „1814“ mit dem schweigend durch die schmutzige Schneelandschaft hinziehenden besiegten Imperator und seinem Gefolge erhebt sich zu epischer Größe.

Er war nicht nur Schlachtenmaler, sondern sein eigentliches Gebiet ist das Genre, und er gefällt sich in kaum handgroßen Kostümbildern, haarscharf gezeichnet und gleichsam auf die Untersuchung unter der Lupe berechnet. Die korrekte Zeichnung ist auch den Schülern und Nachfolgern Meissoniers eigen, deren bekannteste die Schlachtenmaler Detaille und Deneuville, die Kostümmaler Roybet, Vibert und Cesrel sind. Die beiden letzten sind der Miniaturgröße der Bildchen Meissoniers treu geblieben, während Roybet seine Figuren aus dem 16. und 17., Deneuville und Detaille ihre Soldaten aus dem 19. Jahrhundert in Lebensgröße darstellen. Deneuville, der einem im 19. Jahrhundert allgemein gewordenen französischen Brauche folgend sich selber geadelt und seinen Namen in de Neuville umgewandelt hat, ist der bedeutendste von den genannten und überhaupt einer der bedeutendsten Soldaten-

Abb. 116. Begrüßung der Verwundeten, von Detaille.

maler aller Zeiten. Er malte nicht nur Uniformen, sondern wußte einem jeden seiner Soldaten individuelles Leben einzuhauchen. Detaille dagegen, dessen letzte große Arbeit zwei Riesenbilder für das Pariser Rathaus sind, bleibt fast immer an der Oberfläche hängen und vergißt über den Knöpfen und Schnüren der Uniform den in ihr steckenden Menschen. Roybet erzählt Anekdoten, indem er seine Modelle in Kostüme des 17. Jahrhunderts steckt. Eine gewisse äußerliche Aehnlichkeit verbindet ihn mit Grützner, indessen malt er kräftiger und interessanter als der Deutsche. Vibert ist um seiner kleinen roten Kardinäle willen bekannt. Cesrel schildert winzige kleine Herren und Damen in vornehmen Salons der Zeit Ludwigs XIV. und XV.

Alexander Cabanel (1823—1889) war dreißig Jahre lang Professor an der nationalen Kunstschule und hat daher mit seiner korrekten phantasielosen Kunst

einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Von seinen Arbeiten sind die bekanntesten „Die Geburt der Venus“ im Luxembourg, das 1867 auf der Weltausstellung gezeigte, für den König von Bayern gemalte „Verlorene Paradies“ und seine

Abb. 117. Engelliebe, von Bouguereau.

„Geschichte Ludwigs des Heiligen“, welche das Pantheon zum illustrierten Familienblatt macht. Außerdem hat er zahlreiche Bildnisse reicher Damen und Herren und eine Menge sentimentale Frauengestalten gemalt, die er „Ruth, Thamar, Delila, die Sulamitin, Flora, Fiametta, Desdemona“ oder so ähnlich nannte. Sein Schüler William Bouguereau (geb. 1832) hat die Zuckersüße des

Meisters bis zum Unleidlichen gesteigert, ist aber dabei ein so unfehlbarer Zeichner, daß man ihm Beachtung nicht versagen kann. Er zieht seinen Modellen nicht nur Kleid und Hemd, sondern auch gleich die Epidermis aus, so daß sie sich nunmehr in einer dünnen, glatten, durchsichtig glänzenden Haut präsentieren, mit rosigen Fingerchen und Zehen, die rechte Malerei für sentimentale Backfische. Jules Lefebvre (geb. 1834) wetteifert in seinen Genrebildern und in seinen Historien mit den Zuckerpüppchen Bouguereaus, seine Stärke liegt aber auf dem Gebiete des Bildnisses, wo er neben unzähligen banalen Modepuppen hier und da auch eine vortreffliche Arbeit, wie das Porträt seiner Tochter Yvonne im Luxembourg, zu stande bringt.

Abb. 118. Junge Sänger, von Delaunay.

Elie Delaunay (1828—1891), der ebenfalls an der Ausmalung des Pantheons beteiligt gewesen ist, verbannt die Melasse von seiner Palette und huldigt kräftigeren Tönen und Formen, die er mitunter so übertreibt, daß seine Bilder wie mit dem Beile zusammengehackt scheinen. Die „Pest in Rom" im Luxembourg, seine dekorativen Arbeiten im Pantheon und in der Großen Oper, sowie einige Bildnisse, besonders das Porträt der Frau Toulmouche, sind seine besten Arbeiten. Leon Bonnat (geb. 1833) gefällt sich ebenfalls in einer kräftigen, beinahe brutalen Technik, die ihm bei all seiner unleugbaren Begabung manchen Streich spielt. Seine Bildnisse und seine dekorativen Malereien sehen mitunter aus wie mit grobem Mörtel beworfene Maurerarbeiten, und er behandelt dabei das Fleisch eines jungen Mädchens genau ebenso wie einen Teppich, eine Marmorsäule oder eine Wolke. Bonnat ist der offizielle Bildnismaler der dritten Republik und hat alle Präsidenten von Thiers bis Loubet gemalt. Jean Paul Laurens (geb. 1838) ist der bedeutendste Historienmaler der dritten Republik und versteht es manchmal, uns durch seine bei aller akademischen Kälte interessante Persönlichkeit für seine geschichtlichen Anekdoten zu interessieren. Seine „Inquisitoren", sein „Bannfluch", sein „österreichischer Generalstab vor der Leiche Marceaus" u. s. w. sind sehr wirkungsvolle und vielleicht die besten Geschichtsbilder, die man in unserer Zeit gemalt hat. Weniger entsprechen seine dekorativen Arbeiten im Odeontheater, im Pantheon und in Toulouse den

Forderungen, die man an solche Malereien zu stellen berechtigt ist. Es sind das ganz einfach vergrößerte Illustrationen, die ihrem dekorativen Zwecke nicht im geringsten nachkommen, und bei denen zudem eine oft geschmacklos brutale Farbengebung mißfällt. Henry Leopold Levy (geb. 1840), der dekorative Arbeiten im Pariser Stadthause und im Pantheon hat, ist ein geschickter Kolorist, der aber weiter kein Interesse in der Kunstgeschichte beansprucht.

Leon Gérôme (geb. 1824) ist unermüdlich. Seit länger als einem halben Jahrhundert beschickt er alljährlich den Salon mit Gemälden und Skulpturen und stellt daneben noch in verschiedenen kleineren Künstlervereinigungen aus. Bald sucht er seine Stoffe im Orient, bald im klassischen Hellas und Rom, bald in der Gegenwart. Immer aber sind es mehr oder weniger pikante Anekdoten, die er in witziger Weise erzählt. Einen großen Künstler kann man ihn wohl kaum nennen,

Abb. 119. Das Verhör, von Laurens.

aber er gehört immerhin zu den amüsantesten Leuten der akademischen Kunst. James Tissot erzählt Anekdoten wie Gérôme und ist wie dieser streng genommen nur ein sehr geschickter, korrekter und etwas trockener Illustrator. Sein Hauptwerk ist die Illustration der Bibel, wozu der Maler sich jahrelang in Palästina aufgehalten und zahllose Skizzen gemacht hat. Paul Dubois steht als Bildhauer ungleich höher denn als Maler, mag aber doch um seiner guten Bildnisse willen auch unter diesen genannt werden. Ernst Hébert (geb. 1817), der jugendliche Greis, der oben schon mit Viktor Schnetz und Leopold Robert als Schilderer des italienischen Landlebens genannt ist, und der schon im Jahre 1839 den Rompreis erhielt, schickt noch alljährlich seine nackten Nymphen und seine Bildnisse schöner Frauen zum Salon. Jean Jaques Henner (geb. 1829) hat das Geheimnis gefunden, das weiche Elfenbein des Fleisches geheimnisvoll aus der dunkeln Tiefe eines Waldes herausleuchten zu lassen und durch ein tiefblaues oder rotes Tuch die satte Harmonie zu beleben. So hat er unzählige nackte Nymphen im Walde gemalt, und das nämliche Rezept auf das Porträt anwendend bringt er die weiße Haut des

Gesichtes in harmonischen Gegensatz zu dem dunklen Grunde und einem blauen oder roten Tuche. Diese Hennersche Spezialität, die eines großen poetischen Reizes

Abb. 120. Hahnenkampf, von Gérôme.

Abb. 121. Nymphe, von Henner.

nicht entbehrt, ist allmählich so beliebt geworden, daß nicht nur Henner selber sein Atelier in eine Fabrik verwandelt hat, aus der alltäglich ein solches milchweißes,

rothaariges Mädchenköpfchen auf dunklem Grunde hervorgeht, sondern unternehmende Gemäldehändler haben ein gleiches getan, und zahlreiche junge Leute verdienen ihr tägliches Brot, indem sie „Henners“ malen.

Abb. 122. Pater Didon, von Gaillard.

Luc Olivier Merson bewegt sich mit Vorliebe auf religiösem Gebiet, indessen lassen seine korrekten akademischen Kompositionen die innige Frömmigkeit vermissen, welche den Gemälden Flandrins einen so hohen Reiz geben. Die Fischpredigt des hl. Franciscus, sein auf dem Gerüste eingeschlafener Angelico von Fiesole, die Ruhe in Aegypten sind seine bekanntesten Arbeiten. Ferdinand Gaillard

war ein ausgezeichneter Radierer und hat einige primitive Flämen vortrefflich reproduziert, was sich an seinen Oelgemälden, die ungemein scharf und treu die

Abb. 123. Wandgemälde im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris, von Cormon.

kleinsten Einzelheiten wiedergeben, nicht immer angenehm fühlbar macht. Fernand Cormon ist ein guter Zeichner, aber kein Koloriſt; seinem Stoffgebiete nach, das sich auf die vorgeschichtliche Steinzeit beschränkt, ist er mehr Gelehrter als Künstler, und seine großen dekorativen Gemälde im anthropologischen Museum dienen

eigentlich mehr zum Anschauungsunterricht denn als Ausschmückung. Auch Pharaon de Winter, der Leiter der Kunstschule zu Lille, gehört hierher und verdient Nennung seiner kräftigen, äußerst lebendigen und naturgetreuen Bildnisse halber, an denen man nur die den Vorbildern in den Museen abgelauschte dunkle Tonalität zu tadeln findet.

Albert Maignan gehört nicht ganz zu den Akademikern. Mitunter läßt er sich von der Freude an vollen Farbensinfonien mitreißen wie in seiner „Grünen

Abb. 124. Die Stimmen der Sturmglocke, von Maignan.

Muse", dem vom Genusse des Absinthes trunkenen Dichter, den die in grünen Lichtwellen hereingeschwebte Muse des Getränkes besucht, um ihm Ideen zu neuer Arbeit zu bringen. Auch seine Apotheose des Bildhauers Carpeaux, wo der tote Künstler von den Tänzerinnen seiner Gruppe am Opernhause und von den die Erdteile allegorisierenden Frauen vom Brunnen des Observatoriums besucht wird, und seine „Stimmen der Sturmglocke" sind frische und selbständige Arbeiten. Seine das unterseeische Leben darstellende Dekoration für das naturhistorische Museum und sein die Industrie von St. Etienne verherrlichender Plafond dagegen halten

ziemlich treu an den akademischen Regeln fest. Machard, der dreißig Jahre lang der beliebteste Porträtist des Pariser „Monde" war, Maillard, Joseph Blanc, der den Chlodwig im Pantheon und den Fries an der westlichen Fassade des großen Kunstpalastes geschaffen hat, Monchablon, Ehrmann, der fast nur noch für die Gobelinsfabrik arbeitet, Lenepveu, den man ebenfalls im Pantheon findet, kann man als die entschiedensten und unpersönlichsten Vertreter der klassischen Kunst in einem Satze abtun. Benjamin-Constant (1845—1902) hat riesige Dekorationen, orientalische Harembilder und Volksszenen und zahlreiche Bildnisse gemalt, und

Abb. 125. Meine Söhne, von Constant.

nachdem er im Anfange seiner Laufbahn mit den kräftigsten und hellsten Wirkungen von Licht und Farbe operiert hatte, die ihm manchen verdienten Erfolg eintrugen, ist er zuletzt dem Dämon der Museumskunst verfallen. Besonders in England sehr geschätzt, malte er zuletzt fast nur noch Bildnisse, wobei er seine Modelle mit Vorliebe im Garten oder Walde in herbstlich gelber Stimmung darstellte, ohne jedoch den Versuch zu machen, die Atmosphäre des geschlossenen Ateliers zu verbannen. Theodule Ribot ist bei Ribera und Caravaggio in die Schule gegangen, und alle seine meist eine religiöse Geschichte behandelnden Gemälde tragen deutlich den Stempel dieser Meister. François Flameng ist ein beliebter Porträtist mit einigen Ansprüchen auf Originalität und hat außerdem eine ganze Reihe nicht sehr inter-

essanter Schlachtenbilder gemalt, die Detaille Konkurrenz machen. Boutet de Monvel hat außer zahllosen humoristischen Zeichnungen für Bilderbücher, die an die Arbeiten der Engländerin Kate Greenaway anklingen, einige große dekorative Bilder gemalt, worin er sich mit Erfolg bemüht, den bunten Farbenreichtum mittelalterlicher Miniaturen in einen großen Maßstab zu übertragen. Carolus Duran, den man mitunter zu den Leuten um Courbet und Manet rechnen möchte, gehört schließlich doch mit zur offiziellen Kunst. Nachdem er vor zwanzig und dreißig

Abb. 126. Familienurkunden, von Ribot.

Jahren Bildnisse geschaffen hatte, die wie die „Dame mit dem Handschuh" von Whistler gemalt sein könnten und wirklich an Velazquez, mit dem Duran selber sich gern in Parallele stellt, erinnern, ist er im letzten Jahrzehnt mehr und mehr zum öden Modeporträtisten geworden, dessen Arbeiten Mitleid mit dem frühen Verfall des einstigen Meisters erregen. Auch als Landschafter, als Historienmaler und als Sittenschilderer hat er sich früher wohlverdiente Lorbeeren errungen, um später von der einstigen Höhe herabzusinken. Ferdinand Humbert liebt im Gegensatze zu dem etwas gewalttätigen, hier und da brutalen Duran gedämpfte Töne und sanfte Harmonien, die er bei den Engländern und Amerikanern gelernt hat.

Außer unzähligen Bildnissen vornehmer und eleganter Herren und Damen hat er einige religiöse Gemälde geschaffen, darunter das große Dreibild der Maria Magdalena. Der Bildhauer Antonin Mercié, der gleich Paul Dubois hier und da zur Palette greift und Bildnisse malt, gehört ebenfalls zu den Hofmalern der reichen Pariser, nimmt aber als Maler keine führende Stellung ein. Aimé Morot macht in seinen großen Bildern wie der weiter oben genannte François Flameng dem Schlachtenmaler Detaille Konkurrenz, bewegt sich jedoch zumeist auf dem Gebiete des Bildnisses, wo er sich mit den meisten bisher genannten Künstlern in die

Abb. 127. Der Maler Louis Français, von Duran.

Kundschaft des reichen „Monde" teilt und äußerst korrekte, ähnliche und kühle Porträts schafft, die man in kritischer Laune sehr wohl kolorierte Photographien nennen könnte. Friedrich Lauth, Moreau de Tours, Chartran, Weerts, Carrier-Belleuse, Gabriel Ferrier, Jean Benner, Eduard Bisson müssen noch als Vertreter der offiziellen Bildniskunst unserer Zeit genannt werden.

Die meisten der bisher Genannten pflegen neben dem Porträt das große Historienbild, das man in Paris respektlos die „große Maschine" zu nennen pflegt. Eine ganze Anzahl jüngere Leute haben sich diesem Hauptzweige der offiziellen Kunst hingegeben: an ihrer Spitze Georg Rochegrosse, der vor fünfzehn Jahren als neuer Delacroix ausgerufen wurde, um jetzt zum mittelmäßigen Illustrator kolossalen Maßstabes herabgeschätzt zu werden. In die gleiche Kategorie gehören

Dawant, der das Meer und seine Schiffe in Lebensgröße malt, Tattegrain und Thivier, die Illustrationen zu Flauberts Salammbo im kolossalen Maßstabe liefern, Gervais, Leroy, Dubufe, die alljährlich Riesenbilder mit nackten Mädchen bevölkern, Paul Jamin, der die Menschen der prähistorischen Zeit in süßer Nacktheit schildert. Andere Jünger der offiziellen Meister haben sich dem Genre ergeben: Jean Béraud, der einst mit seinen Modernisierungen der biblischen Geschichte großes Aufsehen machte, ist im Grunde nur ein geschickter Theatermann, der seine sensationellen Phrasen korrekt und kühl auf die Leinwand schreibt. Als Maler

Abb. 128. Der Fall Babels, von Rochegrosse.

verdient er kaum unsere Beachtung. Chocarne-Moreau schildert mit Familienblattgemütlichkeit die kleinen Abenteuer der Schornsteinfeger- und Konditorjungen, Peter Beyle ist der Freund und Chronist der Fahrenden Leute, Brispot zeigt uns die Streiche der zum Meßdienste berufenen Jungen, die sich in der Sakristei prügeln, Chevilliard und Alfred Weber machen uns mit dem braven Dorfpfarrer und seinen täglichen Freuden bekannt, José Frappa malt außer schlechten Porträts zahllose banale Anekdoten von fetten Kapuzinern und Kardinälen, Boutigny, Rouffet, Beauquesne, Berne-Bellecour erfreuen mit ihren Zinnsoldaten die unschuldigen Gemüter der Patrioten. Alle diese Leute suchen ihre Wirksamkeit weniger in der Malerei als in dem gemalten Gegenstande, und nur die wenigsten von ihnen verdienen Erwähnung als Maler.

Noch seien genannt die Maler der Stillleben: Joseph Bail, der oben schon als einer der Meister der sanften Interieurstimmungen in der Art des Pieter de Hoody angeführt ist, und der allmählich von blanken Kupferkesseln zu Küchenjungen und Dienstmädchen überging, Anton Vollon, der offizielle Meister dieses Zweiges der Kunst, Blaise Desgoffe, der mit der Geduld eines Benediktinermönches die alten Kleinodien und Geschmeide kopiert, Grün, der wie Frank und Joseph Bail die hellblinkenden Kupferkessel liebt, René Chrétien, der am liebsten Obst und Gemüse malt, Madeleine Lemaire, Achill Cesbron, Quost und Alexis Kreyder, welche augenblicklich die hervorragendsten Vertreter der offiziellen Blumenmalerei sind. Lisbeth Carrière, die Tochter Eugen Carrières, und Heinrich Dumont dagegen nehmen hier eine besondere Stellung ein. Beide wissen ihre Blumen mit einem geheimnisvoll leuchtenden, farbigen Dufte zu umgeben, der trotz der unbestimmten Formen das zarte Wesen der Kinder Floras deutlicher und stimmungsvoller wiedergiebt, als die scharfen und richtigen Konturen Cesbrons und Lemaires.

Abb. 129. Parsifal und die Blumenmädchen, von Rochegrosse.

Abb. 130. Johannisnacht in der Bretagne, von Cottet.

Die Bretagne.

Was vor fünfzig und sechzig Jahren der Wald von Fontainebleau mit Barbizon, Marlotte und Arbonne für die französische Malerei bedeutete, das ist im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die Bretagne geworden. Auf der Suche nach neuen und charaktervollen Stoffen gerieten die französischen Maler in diese eigenartige Landschaft, welche den westlichsten Zipfel ihres Vaterlandes bildet. Hier fanden die Landschafter öde Heiden, stille Landwege, eindrucksvolle Denkmäler der Vorzeit, idyllische Bauernhütten und melancholische Dörfer mit verfallenen Kirchlein und verlassenen Friedhöfen; für die Seemaler gab es steile Felsenküsten mit schäumender Brandung, inselreiche Binnenmeere, Fischerboote im Hafen und beim Sardinenfang; wer auf Interieurs fahndete, machte in den mit uraltem, seltsam geschnitztem Hausrat, mit eigentümlichem Geschirr und selbstgewirkten Stoffen ausgestatteten Wohnungen der Fischer und Bauern reiche Ausbeute; und wer den Menschen selber malen wollte, dem wurden durch die seit Jahrhunderten beibehaltenen Trachten und Sitten, die Bittgänge und Prozessionen, die Abfahrt der nach Island segelnden Fischer, die Taufe der neuen Fischerboote, die Taufen, Beerdigungen und Hochzeiten tausend ebenso merkwürdige wie malerische Themen geboten. Und so siedelten sich nach und nach in den bretonischen Dörfern, Städten

und Inseln, in Concarneau und Hennebont, in Pontaven und Roscoffe, auf Belle Ile und Bréhat zahlreiche Künstlerkolonien an, welche jetzt diesen Ortschaften bereits ein ganz eigentümliches Gepräge gegeben haben.

Abb. 151. Bittgang, von Dagnan-Bouveret.

Unter diesen vorübergehenden Sommergästen und den dauernden Bewohnern der Bretagne befinden sich Vertreter aller Richtungen und Gattungen. Wir haben da fleißige und folgsame Schüler der Akademie neben unabhängigen und selbständigen Drängern und Stürmern, jubelnde Koloristen mit hellen Fanfaren und stille Träumer im grauen Büßerkleide, Propheten des Lichtes, Verkünder der Farbe und Anhänger der Linie. Der erste dieser „Bretonen", den man im Auslande kennen lernte, war Pascal Adolf Dagnan-Bouveret (geb. 1852), der nach einigen Pariser Genrebildern anekdotischen Inhaltes wie „Beim Photographen" im Jahre 1887 mit seiner bretonischen Prozession und zwei Jahre später mit seinen „Bretoninnen bei der Prozession" einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Diese Arbeiten, so vortrefflich sie auch in Stimmung und Ton sind, können doch nicht von einer gewissen Geleckteit, einer porzellanenen Glätte freigesprochen werden, welche auch den religiösen Gemälden Dagnans und ebenso seinen Bildnissen anhaftet. Das hindert nicht, daß Dagnan-Bouveret nicht nur ein vollkommener Zeichner, sondern auch ein höchst interessanter Maler ist, der zumal in seinen religiösen Gemälden, wie in dem großen Abendmahle vom Jahre 1897, den feinsten Wirkungen des Lichtes nachgeht, während er in

seinen Bildnissen mit seinem brillanten technischen Können einen geradezu unheimlichen, an Memling und Dürer erinnernden zähen Fleiß verbindet, der ihm das Verlassen einer Arbeit nicht eher gestattet, als bis sie in die kleinsten Einzelheiten hinein aufs sorgfältigste durchgearbeitet und vollendet ist.

Weniger glatt und wohlerzogen als Dagnan-Bouveret sind Charles Cottet und Lucien Simon, die beiden interessantesten, kräftigsten und eigenartigsten Vertreter der bretonischen Schule. Charles Cottet (geb. 1863) ist ein Schüler der Pariser Akademie, indessen kann man seinen Arbeiten nichts von dieser Schule anmerken, und eher läßt er sich mit Roll zusammenbringen, unter dessen Anweisung er einige Zeit arbeitete. Obgleich er eine ganze Reihe Marinen und Hafenveduten, Landschaften und Volkstypen in Venedig und Aegypten gemalt hat, worin er wie Ziem und Turner in der reichsten Farbenpracht schwelgt, so ist doch seine eigentliche künstlerische Heimat die melancholische Bretagne mit ihrem grauen Meer und Himmel, ihren braunen Heiden und den schwarzen Gewändern ihrer Männer und Frauen. Kein anderer Maler versteht es wie er, in einem kleinen Bildchen, das uns weiter nichts als eine baumlose, einsame, düstere Heide zeigt, bedeckt von einem melancholisch grauen Himmel, den grandiosen Charakter der Bretagne wiederzugeben. Und wie er die Eigenart des Landes schildert, so kennzeichnet er auch seine Bewohner, sei es nun, daß er uns wie Dagnan-Bouveret eine Prozession zeigt, daß er mit den in unförmliche schwarze Mäntel gehüllten Bäuerinnen durch die graubraune Landschaft zu dem alten Kirchlein wandert, daß er die das hell lohende Feuer der Johannisnacht umlagernden Fischerfamilien aufsucht, oder daß er dem Abschiedsmahle der zum Fischfang nach dem fernen Island die gefährliche Fahrt antretenden Fischer beiwohnt. Einige dieser Schilderungen des Fischerlebens erheben sich in ihrer massigen Wucht zu biblischer Größe. Was Millet für den Bauer gethan hat, das thut Cottet für den Fischer und Matrosen. Sein großes Dreibild im Luxembourg ergreift den Beschauer fast mit dem gleichen religiösen Empfinden wie eine Grablegung oder Kreuzabnahme Quentin Massys' oder Rogers van der Weyden. In dem Mittelbilde sitzen, wie zum heiligen Abendmahl vereint, die Angehörigen der Familie beim traulichen Lampenscheine um den Tisch. Es ist das Abschiedsmahl, und auf den Gesichtern ist Wehmut, Resignation, Hoffnung und stille Melancholie zu lesen. Jedes Alter ist vertreten: in der Mitte die Urgroßmutter, ihr zur Linken das Brautpaar, zur Rechten der älteste Sohn, neben ihm eine seiner verheirateten Töchter mit dem Säugling auf dem Schoße, weiterhin Verwandte und Freunde, alle vereint in der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches auch den Beschauer durchdringt und bezwingt. Durch das breite Fenster, welches sich hinter ihnen öffnet, erblickt man das tiefblaue Meer, den Schauplatz ihrer Taten und Leiden, das Element, welches sie alle nährt und welches so viele von ihnen zum Opfer verlangt. Auf dem linken Seitenbild sieht man die „Weggegangenen": sie kauern in klarer Sternennacht zusammen auf dem Verdeck und schauen still und sehnsüchtig hinaus auf das Meer. Es bedarf keiner Worte, um uns zu sagen, was sie fühlen und an wen sie denken. Und ebensowenig Erklärung braucht das rechte Seitenbild mit den „Zurückgebliebenen", den oben auf dem steilen Felsengebirge stehenden und sitzenden Frauen und Mädchen, die hinaus-

spähen auf das Meer, das sich zu ihren Füßen schäumend an den Klippen bricht. Niemals ist ein großartigeres und ergreifenderes Gedicht auf das Schicksal des Seemannes erdacht worden als dieses Dreibild. Fast alle bretonischen Arbeiten

Abb. 132. Studie zu dem Gemälde: Schöner Abend in der Bretagne, von Cottet.

Cottets beschäftigen sich mit den „Leuten des Meeres", die er bei ihren täglichen Beschäftigungen, bei der Arbeit, beim Vergnügen und bei der Trauer verfolgt, um ihre Leiden und Freuden, ihre Gedanken und Gefühle mit dem Genie eines großen Malers und eines mitfühlenden Dichters in ergreifenden Gemälden festzuhalten.

Lucien Simon, der zweite Chef der bretonischen Schule, ist energischer, kräftiger, fast könnte man sagen: brutaler als Cottet. Wir finden bei ihm weniger Poesie als bei jenem, aber in der Charakterisierung des bretonischen Volkes ist er

Abb. 135. Dorfjirkus in der Bretagne von Simon.

jenem vielleicht noch überlegen. So scharf und unerbittlich ist seine Zeichnung, so unvermittelt und hart setzt er seine Farben nebeneinander, daß er hier und da jene an Karikatur streifende eckige Plastik Daumiers erreicht. Er sucht und findet ursprüngliche und überraschende Harmonien von wildem Reiz, wo wir fast einen

Mißklang erwartet hätten. In der Charakterisierung des menschlichen Gesichtes, der Hände und des ganzen Körpers findet er nur bei Daumier seinen Meister, die Art, wie er eine Menschenmenge als fest zusammengehöriges und doch wieder aus lauter ausgesprochenen Individuen bestehendes Ganzes darstellt; wie er all den verschiedenen Gesichtern, welche der Zirkusvorstellung oder dem Ringkampfe zuschauen oder bei dem Bittgang fromm vor sich hinsehen, die gleichen Gefühle in den verschiedensten Abstufungen aufdrückt und dabei doch einem jeden seinen eigen-

Abb. 134. Kneipe in der Bretagne, von Simon.

tümlichen Charakter läßt, hat in der heutigen Kunst Frankreichs nicht ihresgleichen. Seine bekanntesten Bilder sind die bretonische Zirkusvorstellung und der Ringkampf. Die starren, eigensinnigen und etwas brutalen Bauern sitzen eng gedrängt und schauen mit dem Vollgefühl des besitzenden und engherzigen ländlichen Steuerzahlers auf die armselige Seiltänzerin in ihrem elenden Flitterröckchen und geflickten Trikot und auf den halbverhungerten Clown, der sich bemüht, durch seine Späße die Kupfermünzen aus den Taschen der Zuschauer zu locken. Halb ist es Verachtung für die armen Teufel von Landstreichern, halb Bewunderung für die

Abb. 135. Schiffer im Kanal von Amsterdam, von Wery.

Künste der mageren Seiltänzerin und des buntscheckigen Clowns, was aus ihren stumpfen Gesichtern spricht. Noch stärker als im Zirkus spürt man den unerbittlichen Erdgeruch in dem Ringkampfe, wo Zuschauer und Ringer wie die grauen Steine des alten Kirchleins im Hintergrunde aus dem starren, finsteren Erdboden selber entsprungen scheinen. Während Cottet die Bretonen als Fischer und Matrosen im innigsten Zusammenhange mit dem Meere zeigt, schildert Simon das feste Band, welches die melancholische Landschaft, die öden Heiden, die verwitterten Denkmäler der Vorzeit, die Dolmen und Menhir und die Menschen der Bretagne umschlingt und zusammenhält. Auch wenn er einmal die Bretagne verläßt und

Abb. 136. Marienkinder, von Guinier.

sich anderen Themen zuwendet, wie bei den im Jahre 1902 ausgestellten kollektierenden Barmherzigen Schwestern, bleibt er bei seiner starken, festen, unerbittlich charakterisierenden Art, die seine Arbeiten sofort beim Betreten des Ausstellungssaales dem Besucher ankündigt.

Hinter Dagnan-Bouveret, Cottet und Simon drängt sich eine bunte Schar miteifernder Künstler, die in der Bretagne ihre Stoffe finden oder aber ganz ähnlichen Zielen an den Küsten der Normandie und Picardie, Flanderns und Hollands nachgehen. Emil Wery und Guillaume Roger malen bretonische Fischerinnen und Bäuerinnen und holländische Kanäle mit gleich großer Kraft und Anmut, Le Goût Gérard zeigt das feurige Farbenspiel der untergehenden Sonne in dem mit bunten Fischerbooten angefüllten Hafen. André Dauchez und René Andreau schildern wie Cottet die melancholische Einsamkeit der grauen und schwarzen Küsten- und Binnen-

landschaften; Jean Pierre Laurens verläßt die von seinem Vater bebauten klassischen Gefilde der Historienmalerei und schildert die Fischer von Yport mit plastischer Wucht und bei aller Kraft vollendet schöner Harmonie; Heinrich Guinier und Guirand de Scévola begleiten die weißgekleideten Konfirmandinnen zur Kirche; Henri Royer geht mit dem glücklich heimgekehrten Islandfischer in die Kapelle des Schutzpatrons; Désiré Lucas führt uns in den traulichen Dämmerschein der Fischerhütten und zeigt die Männer, Frauen und Kinder bei ihrer täglichen Beschäftigung; Adolf Gumery besingt in lichtvoller, farbenreicher Weise die Insel Bréhat mit den rötlich gelben Felsen, dem durchsichtig blauen Meere und dem darüber ausgespannten klaren Himmel; und so ließe sich diese Reihe von der bretonischen Schule angehörigen Künstlern bis ins Unendliche verlängern, denn nicht nur von französischen, sondern auch von amerikanischen, englischen und deutschen Malern sind im Sommer die bretonischen Fischerdörfer angefüllt.

Abb. 137. Ex-voto, von Royer.

Abb. 138. Ecole des Beaux-Arts in Paris. Hofansicht.

Schlußwort.

Während des ganzen 19. Jahrhunderts haben die Franzosen an der Spitze der europäischen Kunst gestanden, und auch am Anfange des zwanzigsten sehen wir, wie alle neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst von Paris ausgehen. Die politische Schwächung des Landes hat seiner künstlerischen Bedeutung im geringsten nicht geschadet. Ob aber Frankreich auch in Zukunft die führende Rolle behalten wird, ist eine andere Frage. Im Laufe der Zeit ist Paris zum Mittelpunkte des internationalen Kunstmarktes geworden. Die überseeischen Millionäre decken hier ihren Bedarf an Bildern und sonstigen Kunstwerken, und die Pariser Kunstbörse bestimmt die Preise der alten und neuen Ware. Für die nächsten Jahrzehnte wird in diesen Verhältnissen keine Aenderung zu erwarten sein. Obgleich das Ausland, und zumal Deutschland, große Anstrengungen macht, um Paris zu erreichen und danach zu überflügeln, ist die französische Hauptstadt unstreitig immer noch bei weitem die erste Kunststadt der Welt. Diese hervorragende Stelle verdankt Paris nicht etwa dem besonders künstlerischen Charakter der Franzosen. Es dürfte wohl überhaupt Torheit sein, einem Volke vor dem andern künstlerische Begabung zusprechen zu wollen. Die Geschichte zeigt uns ja, daß nacheinander Italiener, Deutsche, Niederdeutsche, Spanier und Franzosen glänzende Kunstepochen

gehabt haben. Ein Volk trat dem andern die Führerschaft ab, und es ist daher ganz dem natürlichen Laufe der Dinge angemessen, wenn nunmehr die Führerrolle wieder auf ein anderes Volk übergeht.

Die Anzeichen mehren sich, daß Frankreich über kurz oder lang die Führerschaft abgeben wird. Seine tonangebende Stelle verdankte es anfangs zunächst seiner politischen Macht, sodann dem Zentralisierungssystem, welches alle französischen Künstler an einer Stelle vereinigte und auch zahlreiche ausländische Künstler anzog. Dieses Zusammenziehen sämtlicher Künstler an einem Platz schadet wohl der individuellen Kunstpflege der einzelnen Städte und Gegenden und tötet eine gesunde Heimatskunst, fördert aber die intensive Entfaltung alles Könnens durch den aufs äußerste getriebenen Wettstreit aller Kräfte. Es ist kein Zweifel, daß die deutsche Kunst sich siegreich neben der französischen zeigen könnte, wenn es in ganz Deutschland nur ein einziges Kunstzentrum gäbe und schon seit Jahrhunderten gegeben hätte. Gegenwärtig sind die deutschen Kräfte über zwanzig Kunststätten zersplittert: eine große Wohltat für das gesamte deutsche Volk, aber vielleicht ein Nachteil für die schnelle und intensive Entwicklung der deutschen Kunst.

Jedenfalls aber scheint es, daß Frankreich, vielleicht im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts, auch künstlerisch zurücktreten muß, wie es politisch schon seit einigen Jahrzehnten zurückgetreten ist. Bereits wird der Pariser Kunstmarkt weniger von den Franzosen als von den Ausländern gehalten. Ein Land, worin Industrie und Handel stillstehen oder zurückgehen, kann auf die Dauer auch künstlerisch nicht mehr die erste Stelle behaupten, denn zur Erhaltung der Kunst sind reiche Leute und blühende Verhältnisse unerläßlich. Die französischen Künstler haben in den letzten Jahren begonnen, die Gefahr der ausländischen Konkurrenz zu merken, und suchen sich dagegen durch Mittel zu schützen, welche den Niedergang von Paris als internationalem Kunstmarkte eher beschleunigen als aufhalten dürften. Wenn den Ausländern, wie es jetzt geschieht, die Ausstellung ihrer Kunstwerke in Paris erschwert oder ganz unmöglich gemacht wird, so kann dies schließlich nur dem Ansehen der Pariser Salons schaden. Andere Länder, die sich bemühen, die ausländischen Künstler anzuziehen, und die den Ausländern alle möglichen Vorteile zur Ausstellung ihrer Werke gewähren, werden unter diesen Umständen den internationalen Kunstmarkt an sich ziehen, der sich von Paris, wo man nur noch französische Kunstwerke sehen wird, entfernen muß. Vorläufig steht das allerdings noch in der unbestimmten Zukunft, aber der Kurs, den die französischen Künstler in den beiden großen Salons gegenwärtig steuern, führt fraglos zu diesem Ziele. Wenn es jetzt in Deutschland ein allgemeines Kunstzentrum gäbe, so wäre es ohne Zweifel um die Vorherrschaft von Paris gar bald geschehen. Was diese Vorherrschaft noch einige Zeit erhalten wird, ist eben das Fehlen einer von den gesamten Kräften einer ganzen Nation unterstützten Nebenbuhlerin. Wäre München, Berlin oder Wien die einzige deutsche Kunststadt, so würde sich Paris bald gezwungen sehen, den im Reiche der bildenden Kunst gebietenden Herrscherstab an Deutschland abzutreten.

Regiſter

Adler 108.
Agache 105.
Aignier 60.
Aligny 42.
Allègre 60.
Aman-Jean 131.
André 98.
Anquetin 116.
Aublet 115.
Auburtin 84.
Auguin 63.

Bail 115, 149.
Barau 62.
Baron 32.
Baſtien-Lepage 106.
Bandry 73.
Beauquesne 148.
Béjot 121.
Bellangé 34.
Bellel 59.
Belloc 33.
Belly 59.
Benjamin-Conſtant 60.
Benner 147.
Benonville 42.
Béraud 148.
Berchère 59.
Berge 42.
Bergès 105.
Berne-Bellecour 148.
Bertin 42.
Besnard 102.
Beyle 148.
Billotte 64.
Biſſon 147.
Blanc 145.
Blanche 113.
Blondel 30.
Boilly 37.
Bompard 60.
Bonheur 57.
Bonington 57.
Bonnat 139.
Boudin 64.
Bouguereau 138.
Boulanger 32.
Boulard 63.
Boutet de Monvel 146.
Boutigny 148.
Braquemond 121.
Brascaſſat 57.
Breton, Emil 63.
Breton, Julius 55.
Brion 33.
Briſpot 148.
Bulaud 114.

Cabanel 137.
Cabat 42.
Cadel 105.
Cals 104.
Caran d'Ache 59, 120.
Carrier-Belleuſe 147.
Carrière, Eugen 122—125.
Carrière, Lisbeth 149.
Cazin 63.
Cesbron 149.
Cézanne 101.
Chaplin 109.
Charlet 35.
Chartran 147.
Chaſſérian 71.
Chenavard 68
Chéret 121.
Chevilliard 148.
Chintreuil 55.
Chocarne-Moreau 148.
Chrétien 149.
Chudant 105.
Claude 59.
Cogniet 32.
Collin 113.
Conſtable 37.
Conſtant 147.
Cormon 143.
Corot 40—46.
Cottet 152.
Couder 30.
Courbet 85—89.
Court 30.
Couture 30.
Couturier 116.

Dagnan-Bouveret 151.
Damoye 62.
Dantan 108.
Daubigny 55.
Daucheż 62.
Daumier 38.
David 3—7.
David von Angers 6.

Dawant 148.
Debret 3.
Decamps 59.
Degas 96—98.
Delacroix 14, 18—25, 35, 37.
Delaroche 28.
Delaſalle 108.
Delaunay 139.
Deneuville 137.
Desboutin 109.
Desgoffe 42.
Déſiré-Lucas 115, 158.
Desvallières 131.
Detaille 34, 137.
Deveria 29.
Diaz 55.
Didier-Ponget 62.
Dinet 60.
Doré 119.
Drölling 30.
Drouais 3.
Dubois 140.
Dubufe 34, 148.
Duez 109.
Dufau 116.
Duhem 59.
Dulac 63.
Dumont 149.
Dupré, Julien 58.
Dupré, Julius 52.
Duran 146.
Duveau 32.

Ehrmann 145.
Eliot 105.
d'Eſpagnat 98.
Etcheverry 105.

Faivre 116, 120.
Falguière 109.
Fantin-Latour 125—127.
Ferrier 147.
Feyen-Perrin 57.
Flameng 145.
Flandrin, Hippolyt 68.
Flandrin, Paul 42.
Flers 42.
Fleury 29.
Forain 98.
Fourié 115.
Français 55.
Frappa 148.
Friant 109.
Fromentin 59.

Gagliardini 105.
Gaillard 142.
Gandara 114.
Gavarni 38.
Gendron 32.
Geoffroy 114.
Gérard 6—9.
Géricault 9, 14—18, 37.
Gérôme 46, 140.
Gervais 148.
Gervex 108
Gigoux 30.
Gill 120.
Girardet 60.
Girodet-Trioſon 3, 9.
Glaize 32.
Gleyre 32.
Goeneutte 113.
Gonzalez 94.
Goſſelin 62.
Grandſire 62.
Grandville 38.
Graſſet 121.
Griveau 63.
Gros 6—7.
Grün 149.
Gudin 42.
Guérin 3.
Guignard 58.
Guigou 62.
Guillaumet 60.
Guinier 158.
Gumery 158.

Hamon 32.
Harpignies 62.
Hébert 33, 140.
Heim 30.
Helleu 63.
Henner 140.
Hoffbauer 116.
Huet, J. B. 57.
Huet, Paul 42.
Humbert 146.
Huvey 121.

Ingres 9—12, 26.
Iſabey 42.
Ivon 28.
Jamin 148.
Jaque 57.
Jeanniot 113.
Johannot 29.
Jundt 33.

Koos 84.
Kreyder 149.

Lambert 59.
Larivière 34.
La Touche 104.
Laurens 139.
Lauterburg 57.
Lauth 147.
Léandre 116, 120.
Lefebvre 139.
Le Goût-Gérard 157.
Legrand 120
Lehmann 30.
Le Lièpvre 62.
Lemaire 149.
Lenepveu 145.
Lepère 121.
Lépine 65.
Lerolle 109.
Leroy 148.
Le Sidaner 63.
Lesrel 137.
Lethière 3.
Levy 140.
Lhermitte 107.
Lobre 115.
Loir 65.
Lomont 115.
Loubon 58.
Lunois 105, 121.

Machard 145.
Maignan 144.
Maillard 145.
Manet 90—94.
Marchal 33.
Marcke 58.
Marilhat 59.
Marne 41.
Martin 82.
Mathey 113.
Meiſſonier 34, 136.
Ménard 135.
Mercié 147.
Merſon 142.

Meslé 62.
Michallon 41.
Michel, Franz Emil 62.
Michel, Georg 41.
Millet 49—52.
Minartz 105.
Monchablon 145.
Monet 98.
Monnier 38.
Montenard 105.
Monteſſuy 33.
Monticelli 64.
Moreau, Guſtav 127—131.
Moreau de Tours 147.
Morizot 94.
Morot 147.
Mottez 67.
Moullé 63.
Muenier 108.

Nozal 62.

Orſel 67.

Papety 32.
Pelez 109.
Perin 67.
Philippoteaux 32.
Picard 105.
Picot 22.
Pigal 37.
Pils 28.
Piſſarro 98.
Pointelin 62.
Prud'hon 12.
Puvis de Chavannes 76—82.

Quignon 62.
Quoſt 62, 149.

Raffaelli 110.
Raffet 36.
Redon 135.
Regnault 94.
Renan 131.
Renoir 100.
Renonard 59, 121.
Ribot 145.
Ricard 132.
Richon-Brunet 105.
Ridel 105.
Rivière 121.
Robbe 121.
Robert 33.
Rochegroſſe 147.
Roll 106.
Roqueplan 42.
Rouſſeau, Jean Jaques 58.
Rouſſeau, Philipp 32.
Rouſſeau, Theodor 40, 46—49.
Roybet 137.
Royer 158.
Rudaux 116.

Sabatté 131.
Salles 121.
St. Germier 60.
Scheffer 9, 29.
Schnetz 33.
Signol 30.
Simon, Franz 58.
Simon, Lucien 134.
Sisley 98.
Sonnier 115.
Steinlen 59, 120.

Tanzi 62.
Taſſaert 32.
Tattegrain 148.
Thévenot 116.
Thivier 148.
Tiſſot 140.
Toulouſe-Lautrec 98.
Tournemine 60.
Traviès 37.
Troyon 33.
Truchet 114.
Trutat 34.

Valenciennes 141.
Vallotton 154.
Vayſon 58.
Veber 104.
Vernet 28.
Veyraſſat 60.
Vibert 137.
Villon 121.
Vollon 62, 149.
Vuillard 134.
Vuillefroy 59.

Weber 148.
Weerts 147.
Wery 137.
Willette 59, 114.
Winterhalter 33.

Ziem 101.
Zo 105.
Zuber 62.
Zwiller 114.

Prospekt

Der vorliegende Band eröffnet eine Sammlung unter dem Titel:

Geschichte der modernen Kunst

Eine Reihe von 14 einzeln käuflichen Bänden in gross Oktav-Format mit je etwa 100—150 Abbildungen. Geschmackvoll in Leinen gebunden. Preis 3—4 Mark für den Band

Folgende Bände sind geplant:

Deutschland 3 Bände (Malerei — Plastik — Architektur)
Oesterreich 2 Bände (Bis 1848 — Bis 1900)
Frankreich 2 Bände (Malerei — Plastik und Architektur)
England u. Amerika 2 Bände
Holland u. Belgien 1 Band
Russland 1 Band
Skandinavien 1 Band
Italien u. Spanien 1 Band
Ungarn 1 Band

*** * Die Bände sind einzeln käuflich * ***

Jeder Band wird von einem im Lande lange angesessenen oder eingeborenen Kenner bearbeitet und soll sich durch knappe Zuverlässigkeit hervortun. Die Sammlung wird den Wert von Quellenbüchern haben, sich dabei aber durch reiche, sorgfältige Illustration und geschmackvolle äußere, wie literarische Form auszeichnen.

Bisher sind erschienen:

Band I

Französische Malerei des 19. Jahrhunderts

von Karl Eugen Schmidt

11 Bogen Text mit 138 Abbildungen
In Leinen kartoniert. Preis 5 Mark

Band II und III

Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert

von Ludwig Hevesi

2 Bde. mit zusammen 21 Bgn. Text u. 260 Abbild.
In Leinen kartoniert. 7 Mark (für 2 Bände)

Berühmte Kunststätten

Band I: **Vom alten Rom** von Prof. Dr. **Eugen Petersen.** 2. Aufl. 148 S. Text m. 123 Abb. Eleg. kart. M. 3.—

„ II: **Venedig** von Dr. **G. Pauli.** 2. Auflage. 165 Seiten Text mit 137 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ III: **Rom in der Renaissance** von Dr. **E. Steinmann.** 172 S. Text mit 142 Abbildungen. 2. Auflage. Eleg. kart. M. 4.—

„ IV: **Pompeji** von Prof. Dr. **R. Engelmann.** 2. Aufl. 105 Seiten Text mit 144 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ V: **Nürnberg** von Dr. **P. J. Rée.** 2. Auflage. 221 Seiten Text mit 163 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ VI: **Paris** von **Georges Riat.** 204 Seiten Text mit 180 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ VII: **Brügge und Ypern** von Prof. **Henri Hymans.** 120 Seiten Text mit 115 Abbild. Eleg. kart. M. 3.—

„ VIII: **Prag** von Prof. Dr. **J. Neuwirth.** 160 Seiten Text mit 105 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ IX: **Siena** von **L. M. Richter.** 184 Seiten Text mit 153 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ X: **Ravenna** von Dr. **Walter Goetz.** 136 Seiten Text mit 139 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XI: **Konstantinopel** von **Hermann Barth.** 201 Seiten Text mit 105 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XII: **Moskau** von **Eugen Zabel.** 123 Seiten Text mit 81 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XIII: **Cordoba und Granada** von **K. E. Schmidt.** 131 Seiten Text mit 97 Abbild. Eleg. kart. M. 3.—

„ XIV: **Gent und Tournai** von **Henri Hymans.** 137 Seiten Text mit 120 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XV: **Sevilla** von **K. E. Schmidt.** 144 Seiten Text mit 111 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3. —

„ XVI: **Pisa** von **P. Schubring.** 176 Seiten Text mit 141 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4. —

„ XVII: **Bologna** von **Ludwig Weber.** 152 Seiten Text mit 120 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

„ XVIII: **Straßburg** von **Fr. Fr. Leitschuh.** 160 Seiten Text mit 140 Abbildungen. Eleg. kart. M. 4.—

„ XIX: **Danzig** von **H. Lindner.** Mit 100 Abbildungen. Eleg. kart. M. 3.—

Die Sammlung wird fortgesetzt, es empfiehlt sich daher, bei einer Buchhandlung darauf zu subskribieren.

3 1197 00430 4389